# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang III Heft 4

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7


---

Inhalt des 4. Heftes III. Jahrgang
OKTOBER 1945


| | | |
|---|---|---|
| Seite 241 | *Das Motto des IV. Teils v. «Dichtung und Wahrheit»* | Adolf Grabowsky |
| „ 265 | *Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso* | Mario Fubini |
| „ 280 | *Notes en vue d'une étude sur la structure de «Madame Bovary»* | Madeleine Grounauer |
| „ 300 | *Karl Kraus als Stilkritiker* | Elisabeth Brock-Sulzer |
| „ 315 | *Glossen* | |


---

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Mario Fubini, Torino; Adolf Grabowsky, Arlesheim; Madeleine Grounauer, Genève; Ernst Leisi, Frauenfeld; Theophil Spoerri, Universität Zürich.

---


Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

# DAS MOTTO DES IV. TEILS VON «DICHTUNG UND WAHRHEIT»

*Von Adolf Grabowsky*

## I.

Goethe hat allen vier Teilen seiner Lebensgeschichte Motti vorangestellt. Während aber die Forschung die Urheber der drei ersten ziemlich einwandfrei hat ermitteln können, obwohl sie Goethe nicht genannt hat, konnte der Autor des Mottos, das dem IV. Teil vorgesetzt ist, bisher nicht ausfindig gemacht werden. Dazu kommt, dass dieser Spruch, im Gegensatz zu den drei vorhergehenden, die ohne weiteres verständlich sind, vieldeutig, ja beinahe rätselhaft erscheint. Aber gerade auf ihn hat Goethe besonderen Wert gelegt, denn er behandelt ihn nicht nur im Text von *Dichtung und Wahrheit* selber (im 20. Buch des IV. Teils), sondern hat sich seiner, wie uns überliefert ist, auch in der Unterhaltung bedient.

Bei dieser Sachlage mutet es sonderbar an, dass die Goethe-Literatur nur sehr sporadisch auf dies Motto und die damit verknüpften Probleme eingegangen ist. Über den ersten Kommentator von *Dichtung und Wahrheit,* G. von Loeper, der Mitte der siebziger Jahre in der Hempelschen Goetheausgabe auch zu dem Motto des IV. Teils Stellung genommen hat, ist die Forschung kaum hinausgelangt. Auch die folgenden Zeilen wollen nichts mehr sein als ein Versuch, können nichts mehr sein, da mir die Aufhellung der genauen Autorschaft der Sentenz ebenso wenig gelungen ist wie meinen Vorgängern. Immerhin glaube ich, das Erdreich zeigen zu können, dem das Motto entsprungen ist, und so Material für weitere Forschung zu bieten.

Es handelt sich um die lateinischen Worte: «Nemo contra deum nisi deus ipse», was wörtlich heisst: «Niemand gegen Gott, ausser Gott selber». An der erwähnten Stelle im 20. Buch wird dieser Ausspruch nochmals zitiert, und zwar innerhalb einer Auseinandersetzung über das Phänomen des Dämonischen. Goethe redet davon, dass das Dämonische sich in al-

lem Körperlichen und Unkörperlichen manifestieren könne, dass es aber vor allem in Zusammenhang mit dem Menschen stehe; hier bilde es eine der moralischen Weltordnung, wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so dass man — ein bei Goethe häufiger Vergleich — die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag gelten lassen könnte. Er habe, so fährt er fort, während seines Lebensganges mehrere dämonische Menschen teils in der Nähe, teils in der Ferne beobachtet. Es seien nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, und selten seien sie durch Herzensgüte hervorragend; aber eine ungeheure Kraft gehe von ihnen aus und sie übten eine unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente.

Goethe bewegt sich hier in einem ähnlichen Anschauungskreis wie Jakob Burckhardt im 5. Kapitel der *Weltgeschichtlichen Betrachtungen*, dem Abschnitt über die historische Grösse. Wenn Burckhardt davon spricht, dass beim grossen Individuum Zeit und Mensch in eine grosse geheimnisvolle Verrechnung treten und, diesen Faden später wieder aufnehmend, davon, dass eine geheimnisvolle Koinzidenz des Egoismus des Individuums mit dem bestehe, was man den gemeinen Nutzen oder die Grösse, den Ruhm der Gesamtheit nennt, und wenn er die wirkliche Grösse geradezu als ein Mysterium bezeichnet, so wird daraus immer wieder ein Schauer vernehmbar vor einer Unergründlichkeit.

In diesem Sinne hat Goethe eben zur Zeit, da er das 20. Buch seiner Lebensgeschichte niederschrieb, im Gespräch mit Eckermann (am 18. Februar 1831) von dem Dämonischen als einer höheren Einwirkung gesprochen, das man anbetet, ohne sich anzumassen, es weiter erklären zu wollen. Hier nimmt er das Dämonische als Fügung, die ihm in seinem Leben öfter begegnet sei. In der Lebensgeschichte dagegen spitzt sich die Auseinandersetzung, wie schon hervorgehoben, auf die anderen zu, die dämonischen Menschen der Weltgeschichte. «Alle vereinten sittlichen Kräfte», so präzisiert Goethe schliesslich, «vermögen nichts gegen sie; vergebens, dass der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder als Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen

angezogen. Selten oder nie finden sich Gleichzeitige ihresgleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare, aber ungeheure Spruch entstanden sein: Nemo contra deum nisi deus ipse.»

Nicht oft geschieht es, dass Goethe eine Sentenz als sonderbar und ungeheuer charakterisiert; er muss von diesem seltsamen lateinischen Satz heftig erschüttert worden sein. Auch Riemer bekennt das von sich, der langjährige Vertraute des Dichters. In seinen 1841 erschienen *Mitteilungen über Goethe* erzählt er im Kapitel *Reisen* des 1. Bandes: «Ebenso lasen wir Zinkgräfens Apophthegmata, und ich erinnere mich, dass unter hunderten von Sprüchen und Sentenzen keiner einen solchen Eindruck auf mich machte, als der Spruch: nihil contra Deum nisi Deus ipse. Mit einem Male ahndete ich eine grenzenlose Anwendung, und der Spruch blieb mir so tief eingeprägt, dass ich ihn nicht nur öfters bei Gelegenheit anführte, sondern ihn auch, als Goethe wegen eines Mottos für den dritten Teil seiner Biographie in Ungewissheit war, in Vorschlag brachte. Er kam ihm so anwendbar vor, dass er ihn sowohl als Denkspruch dem Buche voransetzte, als auch im Laufe der Erzählung namentlich zu deuten und auszulegen suchte.» Dass Riemer an dieser Stelle, wie häufig sonst, ungenau ist — dieser Philologe verfährt ja überhaupt merkwürdig unphilologisch — bemerkt der wissende Leser sofort: Goethe hat ja die Sentenz nicht dem dritten, sondern dem vierten Teil seiner Biographie vorgeordnet.

Im übrigen schildert der Bericht höchst eindrucksvoll die geradezu magische Wirkung, die das Zitat auf Riemer wie auf den Dichter ausübt. Insofern auch hat die Erwähnung des dritten Teils einen Sinn, als Goethe zur Zeit, da er sich mit dem dritten Teil beschäftigte, das Zitat kennenlernte. In den zu Beginn des Jahres 1807 einsetzenden Tagebüchern Riemers, die Robert Keil im 11. und 12. Jahrgang der *Deutschen Revue* (1886/87) auszugsweise veröffentlicht hat, ist unter dem 16. Mai 1807 folgendes zu lesen: «In Jena. Spässe aus dem Zinkgräf. Geschwätz mit Goethe. Aus Zinkgräfs Apophthegmen: Gott definiert er also, dass er sei ein unaus-

sprechlich Seufzen, im Grund der Seele gelegen. Ein anderes führte Goethe an: Nihil contra Deum, nisi Deus ipse.» Riemer hat also im Tagebuch den Vorgang anders dargestellt als in den *Mitteilungen,* vermutlich richtiger. Man braucht nicht anzunehmen, dass ihn bei der Niederschrift der *Mitteilungen* sein Gedächtnis getäuscht hat, sondern es kann auch so sein, dass er aus einer gewissen Eitelkeit, die auch sonst bei ihm hervortritt, seinen Anteil an dem Motto des IV. Teils grösser dargestellt hat, als er in Wirklichkeit war. Drei Jahre später ist in Riemers Tagebuch nochmals von der Sentenz die Rede. Unterm 3. Juli 1810 heisst es folgendermassen: «Abends nach Tische. Nihil contra deum nisi deus ipse.» Dazu hat Goethe, nach Riemer, bemerkt: «Ein herrliches Dictum, von unendlicher Anwendung. Gott begegnet sich immer selbst; Gott im Menschen sich selbst wieder im Menschen. Daher keiner Ursache hat, sich gegen den grössten gering zu achten. Denn wenn der grösste ins Wasser fällt und nicht schwimmen kann, so zieht ihn der ärmste Hallore heraus. — Napoleon, der den ganzen Kontinent erobert, findet es nicht unter sich, sich mit einem Deutschen über die Poesie und die tragische Kunst zu unterhalten, einen artis peritum zu konsultieren. — So göttlich ist die Welt eingerichtet, dass jeder an seiner Stelle, an seinem Ort, zu seiner Zeit alles übrige gleichwägt (balanciert).» In allen drei Riemer-Zitaten fällt auf, dass die Sentenz in der Fassung wiedergegeben ist, dass nemo durch nihil ersetzt ist, kein ganz bedeutungsloser Umstand, einmal deswegen, weil nemo drastischer und persönlicher ist, denn aber auch deshalb, weil aus den verschiedenen Lesarten geschlossen werden kann, dass der Ausspruch, wenn er selbst auf einen bestimmten Autor zurückgeht, doch vielleicht keiner bestimmten Stelle entspricht, ähnlich wie dies übrigens auch bei den Motti der anderen Teile der Fall ist, die Goethe ziemlich frei benützt hat.

## II.

Soweit der Tatbestand. Daraus geht hervor, dass der Spruch Goethe durch einen grossen Teil seines Lebens be-

gleitet hat, fast durch fünfundzwanzig Jahre, von 1807 bis beinahe zum Tode, mithin durch seine gesamte Reifezeit. Erwägt man dies, so berührt die Anmerkung Richard M. Meyers, des Kommentators von *Dichtung und Wahrheit* in der Jubiläumsausgabe, zu der erwähnten Stelle im 20. Buch eigentümlich. Meyer behauptet, die ganze Stelle sei von einer gewissen deklamatorischen Unklarheit nicht frei, die wohl, wie in den *Orphischen Urworten,* als Orakelton des von der Welt Abschied nehmenden Greises beabsichtigt sei. Wenn das etwa heissen soll, dass Goethe unklar gewesen sei, weil ihm selbst der Sinn seines Mottos unklar blieb, so reimt sich das gewiss nicht mit dem Faktum, dass er sich Zeit genug genommen hat, um darüber nachzudenken. Absurd ist auch der Hinweis auf die «Urworte Orphisch», wenn man berücksichtigt, dass Goethe durch eine ausführliche Erläuterung in *Kunst und Altertum* um ihr exaktes Verständnis bemüht war. Bedenkt man zudem, dass sich die gesamte Auseinandersetzung über das Dämonische geradezu auf unsern lateinischen Spruch zuspitzt, so darf man erst recht Goethes Interpretation nicht als deklamatorische Unklarheit bezeichnen. Zutreffend ist nur, dass das 20. Buch von *Dichtung und Wahrheit* eine der letzten Arbeiten des Dichters gewesen ist, wie ja der gesamte IV. Teil erst nach seinem Tode erschien. Der Anfang des Buches stammt zwar vom Februar 1825, erst aber im November 1830 schritt Goethe an die endgültige Redaktion. Am 28. Januar 1831 wurde der Abschluss mit Riemer durchgegangen, im März 1831 mit Eckermann. Der Endpunkt dieses Schlusskapitels der gesamten Lebensgeschichte wurde dann, gemäss dem Tagebuch Goethes, nach nochmaliger Feilung, im Oktober 1831 gesetzt. Diese sorgfältige Redaktion mit Hilfe der Freunde und Vertrauten beweist zur Genüge, dass von fahrlässigen Unklarheiten oder posenhaftem Orakelton nicht die Rede sein kann.

«Wenn», so lässt sich Richard M. Meyer ausserdem vernehmen, «in dem dämonischen Menschen das Göttliche selbst waltet und wenn er seinesgleichen in der Zeit nicht hat, so bleibt zu seiner Überwindung freilich nur Gott selbst übrig. Hier denkt Goethe wohl an Napoleon.» Meyer hätte sich nicht in blosser Vermutung zu ergehen brauchen, wenn er die

Äusserung bei Riemer vom 3. Juli 1810 herangezogen hätte, denn da steht ja, dass Goethe tatsächlich Napoleon im Auge gehabt hat. Napoleons Wesen hat ihn unablässig beschäftigt; er war ihm die Verkörperung des Dämonischen im Sinne welthistorischer Produktivität. Hier ist, neben dem bereits zitierten Gespräch mit Eckermann vom 18. Februar 1831, das fast unmittelbar darauf folgende vom 2. März 1831 zu erwähnen. Nachdem Goethe nochmals betont hat, das Dämonische sei dasjenige, was durch Verstand und Vernunft nicht aufzulösen sei, charakterisiert er Napoleon als von in höchstem Grade dämonischer Art, so dass kaum ein anderer ihm zu vergleichen sei. Am 8. März 1831 kommt er wiederum auf das Thema zurück — man erkennt den engen Zusammenhang mit der unaufhörlichen Arbeit am 20. Buch, ein Verhältnis, das auch Eckermann hervorhebt — und nennt andere dämonische Individuen, darunter Friedrich den Grossen, Peter den Grossen und Byron. Als Eckermann versuchend einwirft, das Dämonische scheine in die Idee des Göttlichen nicht einzugehen, erwidert Goethe: «Liebes Kind, was wissen wir denn von der Idee des Göttlichen, und was wollen denn unsere engen Begriffe vom höchsten Wesen sagen! Wollte ich es, gleich einem Türken, mit hundert Namen nennen, so würde ich doch noch zu kurz kommen, und im Vergleich so grenzenloser Eigenschaften noch nichts gesagt haben.»

Wollte man zwischen der Goethischen Interpretation unseres Mottos vom Jahre 1810 und jener vom Jahre 1831 einen erheblichen Unterschied konstatieren, so wird die Differenz überbrückt, wenn man die Linie zu Napoleon zieht. In beiden Aussagen ist von Napoleon die Rede, zur Zeit der ersten aber befand sich der Kaiser auf der Höhe seiner Macht, zur Zeit der zweiten war er längst gestürzt und sogar seit zehn Jahren tot. Goethe hat, obwohl er damals unter dem mächtigen Eindruck seiner knapp zwei Jahre vorher geführten Unterredung mit dem Kaiser stand, Napoleons Stern nicht als absolut dauerhaft betrachtet. Noch weniger hat er sich vor dem Ruhm des Eroberers knechtisch gebeugt. Dafür ist die in diesem Zusammenhang bisher kaum beachtete Äusserung bei Riemer bezeichnend. Der Imperator soll sich nicht allzu gross dünken, weil er schliesslich darauf angewiesen sein

könnte, dass ihn der letzte Hallore aus dem Wasser holen muss. Charakteristischerweise erwähnt Goethe hier die Halloren, die Arbeiter in den Salinen zu Halle, die, weil sie einen besonderen Dialekt sprachen, als Reste slavischen oder keltischen Volkstums angesehen wurden. Der letzte Hallore, das ist der fremdeste Mensch, der, welcher aus ungewissen Bezirken hergeweht ist. Im Grössten wie im Geringsten ist Gott verborgen, und wichtig ist nur, dass jeder an seinem Posten dadurch im Gleichgewicht bleibt, dass er mit sich und so auch mit dem Göttlichen in sich ins Reine kommt. So wie dies Göttliche — das ist, wie wir noch genauer erkennen werden, zu ergänzen — in sich aus Ja und Nein besteht, so besteht es auch im Menschen aus Ja und Nein, wenn es sich nämlich dort in seiner Zwiespältigkeit begegnet, aufeinandertrifft, um es konkreter zu sagen. Vermag der Mensch diese Zwiespältigkeit zu balancieren, auch dadurch, dass er sich der Zwiespältigkeit des Göttlichen und der Welt gegenüber behauptet, so vermag er nicht nur sich, sondern auch andere zu retten, der Geringste den Grössten. Goethe identifiziert sich hier selber mit einem, wenn nicht geringen, so doch normalen Menschen, wie er denn im Gespräch mit Eckermann vom 2. März 1831 ausdrücklich betont, in seiner Natur liege das Dämonische nicht, aber er sei ihm unterworfen.

Schlagen wir den Bogen von der Äusserung des Jahres 1810 zu der des Jahres 1831 noch intensiver, so wird uns erst die Klugheit der Eckermannschen Frage deutlich, ob denn das Dämonische in der Idee des Göttlichen liege. Nach der Aussage von 1810 steckt in allen Menschen das Göttliche — aber auch das Dämonische? Goethe lässt diese Frage offen, indem er sich auf die Unerforschlichkeit des Göttlichen beruft. Andererseits aber hebt er hervor, er sei, wenn er sich auch selbst nicht dämonisch nennen dürfe, doch vom Dämonischen affiziert. Deshalb darf man im Goethischen Sinne wohl ein allgemeines Dämonentum aller Menschen annehmen, das mit der Idee des Göttlichen zwar zusammenhängt, aber ihr doch auch wieder entgegenläuft. Dies wird unterstrichen durch die Ausführungen des 20. Buches, dass das Dämonische sich überall manifestiere, selbst bei den Tieren und sogar im Unkörperlichen. Es ist der geheimnisvolle revolutionäre Funke, der

durch die Schöpfung waltet und bald hier, bald dort zur Flamme emporwächst. Nur freilich manifestiert sich das Dämonische in verschiedenen Dimensionen. Den grossen Menschen, den, der die Welt schicksalhaft bewegt, füllt es fast ganz aus, es tritt in ihm, wie sich Goethe in *Dichtung und Wahrheit* ausdrückt, überwiegend hervor. Wenn aber schon im normalen Individuum das Ungeheure des aufrührerischen Funkens, eben das Dämonische, nur wieder durch das Universum selbst paralysiert werden kann, so gilt dies für den grossen Menschen in wesentlich gesteigertem Masse. Es ist ein gigantischer Kampf Gottes mit sich selber, der sich im grossen Menschen vollzieht.

Das Nein Gottes hat sich in unerhörter Fülle in den grossen Menschen gesenkt und führt dort den Kampf mit dem Ja des grossen Menschen, das zugleich das Ja Gottes ist. Und wie Gott durch die Scheidung in Ja und Nein erst wahrhaft Gott wird, erst durch den Gegenwurf des Nein in ihm selber, das den Werdeprozess der Gottheit einleitet und den Geist Gottes erzeugt, so wird und wächst auch erst der grosse Mensch durch den Kampf des ihm von Gott eingesenkten, weil in Gott selber wohnenden negativen, finsteren Prinzips mit dem positiven. Gott offenbart sich in der Natur und im Menschen mit zwei Willen, dem feurigen Liebeswillen und dem düsteren Zornwillen. Dies Gut und Böse sind kosmische, nicht sittliche Potenzen, dies Gut und Böse ist ein durch die Welt brausendes Gegeneinander. Zum Vergleich erinnere man sich der Stellung des Eros in der antiken Tragödie: der Eros ist hier kosmisch, nicht persönlich, und es ist deshalb undenkbar, dass etwa Antigone in einer Liebesszene mit Haimon vorgeführt werden könnte, der sich doch ganz für sie einsetzt und sich ihretwegen den Tod gibt. Man könnte auch den bekannten Unterschied, den Fr. Schlegel zwischen antiker und moderner Dichtung macht, heranziehen, einen Unterschied, der in Wahrheit durch das gesamte geistige Schaffen geht: die moderne Dichtung stelle das Subjektive, Individuelle, Charakteristische dar, die antike das Objektive, Typische, Allgemeingültige. In diesem Sinne dreht es sich hier um Gut und Böse als ewige, zeitlich und örtlich ungefesselte Werte.

## III.

Obwohl Goethe nur höchst selten direkt auf Böhme zu sprechen kommt, kann kein Zweifel bestehen, dass er ihn genau gekannt hat und dass mit dem Ausdruck bei Riemer: «Gott begegnet sich immer selbst; Gott im Menschen sich selbst wieder im Menschen» die Auffassung Böhmes von Gott und Welt wiedergegeben ist. Man weiss, dass Böhme beim Anblick einer in der Sonne blitzenden Zinnschüssel der Gedanke aufging, so wie sich erst am dunkeln Gefäss das Sonnenlicht wirklich offenbare, bedürfe auch sonst alles Licht der Finsternis, alles Gute des Bösen. Plötzlich fühlte er, wie er es im 19. Kapitel der *Aurora* schildert, den «Durchbruch seines Geistes bis in die innerste Geburt der Gottheit». Goethe hat in der *Italienischen Reise* diese Erleuchtung Böhmes erwähnt und sie mit seiner eigenen Erleuchtung durch Palladio verglichen; es ist aber kein Zweifel, dass auch die Erleuchtung Böhmes tief in ihm nachgewirkt hat. Wahrscheinlich wurde sie durch Schelling, der Böhme Entscheidendes verdankt, dem Dichter gerade in der Zeit, da er unsere lateinische Sentenz kennenlernte, nochmals nachdrücklich überliefert. Schellings *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* von 1809 sind ja ganz auf Jakob Böhme gegründet. Tiefer zu untersuchen ist noch der Einfluss Böhmes auf Goethes Farbenlehre. In der bekannten, in vielen Auflagen verbreiteten Lebensbeschreibung des Buchhändlers Friedrich Perthes (1772—1843) heisst es im dritten Band, dass Goethe in seiner Farbenlehre dem armen Schuhmacher aus Görlitz vielfach folge und aus seiner Schrift «De signatura rerum» nicht nur die Ideen, sondern auch die Worte Böhmes wiederhole. Tatsächlich berührt sich ja die Lehre, die Böhme aus dem Sonnenspiel auf der Zinnschüssel zog, dass nämlich Finsternis und Licht untrennbar zusammengehören, eng mit der Goethischen Grundauffassung von der Entstehung der Farben. Keine Farbe ohne Licht; die Farben werden an dem Licht erregt, nicht aus ihm, wie es Newton will, entwickelt. Modifiziert aber wird das Licht durch das ihm polar Entgegengesetzte, das Nicht-Licht, die Finsternis. So ist die Farbe das durch Finsternis variierte Licht. Goethes

Farbenlehre geht zusammen mit den von ihm überall in der Natur als wirksam erkannten Prinzipien: dem der Polarität und dem der Steigerung. Vielleicht die Hauptstelle der gesamten Farbenlehre ist jener § 38 des Didaktischen Teils, in dem es heisst: «Ein graues Bild auf schwarzem Grunde erscheint viel heller als dasselbe Bild auf weissem. Stellt man beide Fälle nebeneinander, so kann man sich kaum überzeugen, dass beide Bilder aus einem Topf gefärbt seien... So setzt das Einatmen schon das Ausatmen voraus und umgekehrt, so jede Systole ihre Diastole. Es ist die ewige Formel des Lebens, die sich auch hier äussert. Wie dem Auge das Dunkel geboten wird, so fordert es das Helle; es fordert Dunkel, wenn man ihm Hell entgegenbringt...» Man hat neuerdings darauf hingewiesen, dass diese Goethische Auffassung des Lichts als eines geistigen Wesens, nicht als empirischen, von der Physik erfassten Etwas, auch von Schelling geteilt wird (Otto Kein, *Die Universalität des Geistes im Lebenswerk Goethes und Schellings*, Berlin 1933), und damit ist denn die Linie, die hier Goethe mit Jakob Böhme verbindet, noch eindrucksvoller geworden.

Dabei aber bleibt Schelling vorwiegend im naturphilosophischen Rahmen, während Goethe seine naturphilosophische, physikfremde Haltung — er sagt selbst in dem Abschnitt *Verhältnis zur Philosophie* des Didaktischen Teils, dass es sein Wunsch gewesen sei, die Farbenlehre dem Philosophen zu nähern — durch physikalische Experimente zu unterbauen sucht, eine widerspruchsvolle Methode, die unschwer aus dem durchaus sinnenhaften, unspekulativen Charakter seiner Naturphilosophie zu erklären ist, die aber das tragische Schicksal seiner grandiosen und heute immer noch unausgeschöpften Farbenlehre im wesentlichen bestimmt hat. Paradoxerweise ist die exakte Farbenlehre Newtons mit ihrer Zerlegung des weissen Lichts in Spektralfarben abstrakter als die unexakte Goethes, der an der Einheitlichkeit des Sonnenlichts festhält. Und so hat überhaupt die Physik, indem sie immer grössere Exaktheit gewann, immer mehr die unmittelbare Anschauung verlassen, bis hin zur völlig abstrakten Atomphysik von heute. Dass Goethe gerade Böhmes Schrift *De signatura rerum* für sein Werk heranzog, ist im übrigen

sehr wahrscheinlich, da Böhme sich eben hier (namentlich im 8. Kapitel) mit der Theorie der Farben beschäftigt. Dieser Beziehung nachzuspüren, wäre Aufgabe künftiger Forschung.

Schliesslich scheint ein für Goethes Naturdenken zentraler Spruch, der denn auch ungemein populär geworden ist, teilweise auf Jakob Böhme zurückzugehen. Es sind die Verse:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
Lebt' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken?

die zuerst S. Kalischer in der Hempelausgabe (1878) mit folgender Stelle in Jakob Böhmes *Aurora* verknüpft hat, wo sie sich gegen Schluss der Vorrede findet: «Darum weil der heilige Geist in der Seele kreatürlich ist, als der Seele Eigentum, so forschet sie bis in die Gottheit und auch in die Natur; denn sie hat aus dem Wesen der ganzen Gottheit ihren Quell und Herkommen. . . Gleich wie das Auge des Menschen siehet bis in das Gestirn, daraus es seinen anfänglichen Urprung hat, also auch die Seele siehet bis in das göttliche Wesen, darin sie lebt.»

Freilich ist der Goethische Spruch, der — ein Beweis, wie Goethe mit dem Gedanken gerungen hat — in etwas veränderter Form auch in den zweiten Druck der *Farbenlehre* (1823) und dann, nochmals verändert, in Abteilung III der *Zahmen Xenien* (1828) aufgenommen wurde, daneben vermutlich auch von Plotin abgeleitet, der in der ersten Enneade (Buch 6, Kapitel 9) den Satz vorträgt: «Neque vero oculus unquam videret solem, nisi factus solaris esset» («Nie würde das Auge jemals die Sonne sehen, wenn es nicht sonnenähnlich geschaffen wäre»). Es handelt sich hier um die von Goethe benutzte, dem Lorenzo il Magnifico gewidmete Übersetzung des Marsilius Ficinus, die die erste Edition des Plotin überhaupt war.

Ein Brief an Zelter vom 1. September 1805 spricht ausführlich über Plotin und belegt ihn mit dem in der *Farbenlehre* gebrauchten Ausdruck «alte Mystiker». Aber ein «alter Mystiker» war eben auch Jakob Böhme. Sein dichterischer Ausdeuter Angelus Silesius verwendet in verschiede-

nen seiner Sprüche unseren Gedanken, von denen die beiden folgenden zitiert seien:

Weil ich das wahre Licht, so, wie es ist, soll sehn:
So muss ichs selber sein, sonst kann es nicht geschehn.

Gott wohnt in einem Licht, zu dem die Bahn gebricht;
Wer es nicht selber wird, der sieht ihn ewig nicht.

Endlich entstammt Goethes Spruch wahrscheinlich noch einer dritten Wurzel, dem unter Augustus und Tiberius lebenden römischen Dichter Manilius, dem grossartigen Sänger der Gestirne und ihres Einflusses auf das menschliche Leben, dessen Worte

Quis coelum possit nisi coeli numine nosse
Et reperire deum, nisi qui pars ipse deorum est?

Goethe am 4. September 1787 in das Brockenbuch schrieb, Verse, die ich so übersetzen möchte:

Wer kann den Himmel erkennen, wenn nicht durch
das Walten des Himmels,
Und wahrnehmen den Gott, wenn nicht selbst er des
Göttlichen teilhaft?

Von diesen drei Quellen aber war Jakob Böhme wohl die wirksamste, denn von ihm war damals, wie Frau von Staël bezeugt, überall in Deutschland die Rede; namentlich in den Kreisen der Romantiker, wie wir denn wissen, dass Tieck Goethe des öfteren im Gespräch auf den schlesischen Denker aufmerksam gemacht hat. Auch bei Friedrich Perthes wird hervorgehoben, dass Böhmes Werke begierig gesucht sind und dass der sie nicht fortgibt, der sie besitzt.

## IV.

Berücksichtigen wir alle diese Zusammenhänge, die uns immer wieder auf Jakob Böhme geführt haben, so gelangen wir erst zu vollem Verständnis der Begriffe des Dämonischen und des dämonischen Menschen bei Goethe. Dies Nein in Gott und im grossen Menschen ist nichts anderes als das Dä-

monische. Goethe weicht aus, als ihm Eckermann die Frage vorlegt, ob das Dämonische in die Idee des Göttlichen eingehe oder nicht. Erinnert man sich des Nein, wie es Jakob Böhme versteht, so ist es, obwohl der Gottheit eingeboren, doch ambivalent, halb göttlich, halb widergöttlich. Gewiss ist, wie schon angedeutet, bei Böhme das Böse in Gott nicht etwa Sünde, sondern der erregende Stachel, der Gottheit und Welt erst in Bewegung setzt, aber dies motorische Element ist doch zugleich eines, das der auf absolute Stille gerichteten Urgottheit etwas Neues, ihr Fremdes infiltriert. Dies Neue kommt aus Gott und ist doch gegen Gott, gegen den ursprünglichen Gott nämlich, der als Nichts den Ur- und Ungrund von allem darstellt. Zu Beginn seines *Mysterium pansophicum* sagt Böhme: «Der Ungrund ist ein ewig Nichts, und machet aber einen ewigen Anfang, als eine Sucht; denn das Nichts ist eine Sucht nach Etwas».

Gott bliebe sich selber unbekannt ohne diese Gegenkraft, und er gelangt damit erst zu seinem eigentlichen Wirken, aber es ist doch nicht zu leugnen, dass hier eine Gegenpotenz waltet, der Einschlag, um wieder das Goethische Webegleichnis heranzuziehen, in dem gewaltigen Webeprozess der Schöpfung. Göttlich und zugleich widergöttlich — das ist das Dämonische. Und wie es sich in Gott selber niederschlägt, so in der gesamten Natur, im Körperlichen und im Unkörperlichen, um mit Goethe zu sprechen, und erst recht, in grandioser Aufgipfelung, im grossen Menschen. Er ist damit geradezu das irdische Ebenbild Gottes oder auch, wenn man so will, sein Experimentierfeld, auf dem er den Kampf, den er selbst in sich auszufechten hat, sich wiederholen lässt. Weil aber der grosse Mensch irdisch ist, nicht göttlich, gewinnt das Nein in ihm die Oberhand, das ungeheuer bewegende und zugleich ungeheuer gefährliche Nein. Die Hybris packt ihn. Und nun trippeln die Kleinen heran, die Geringen, die solcher riesenhaften Versuchung nicht ausgesetzt sind. Der letzte Hallore muss den grossen Menschen herausziehen, der sonst im bescheidenen Winkel stehende Normalmench, in dem aber das Gleichgewicht hergestellt ist, das dem Grossen fehlt. So der Sinn der Goethischen Äusserung von 1810; nach der von 1831 aber wird, stärker akzentuiert, der dämonische

Mensch, der mit dem Universum den Kampf begonnen hat, nur wieder durch das Universum überwunden.

Beide, auf den ersten Blick disparate, Äusserungen vereinigen sich also durchaus. Oder, anders gesprochen, sie liegen zwar in verschiedenen, aber verwandten Schichten. Eine dritte, kaum damit verwandte Schicht wird durch eine Interpretation unserer Sentenz getroffen, die mit dem von Goethe gebrauchten Begriff des Universums zusammenhängt. Der Dichter spricht an der besagten Stelle des 20. Buches nicht von Gott, sondern vom Universum und deutet damit seine konstante Beziehung zum Pantheismus an. Dies leitet zu einer anderen Stelle in *Dichtung und Wahrheit*, an der die lateinische Sentenz nicht zitiert wird, zweifellos aber dem Dichter vorgeschwebt hat, um so gewisser, als dieser Passus sich ebenfalls im IV. Teil befindet, nur freilich ganz am Anfang, im 16. Buch. Hier heisst es: «Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen, dergestalt göttlichen Gesetzen, dass die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte». Richard M. Meyer bemerkt dazu in seinem Kommentar, es sei das eine Umschreibung des Mottos zum IV. Teil, wobei aber dessen Inhalt noch gesteigert werde: «Niemand vermag etwas gegen Gott — nicht einmal Gott selbst». In Wahrheit jedoch handelt es sich hier nicht um eine Steigerung des Mottos, sondern um seine Umdeutung ins Spinozistisch-Pantheistische, eine Transkription, die den Sinn der Sentenz verhältnismässig primitiv macht.

Wie stark Goethe durch Spinoza erregt worden ist, darf als bekannt vorausgesetzt werden, er selbst spricht davon ja auch eingehend eben im 16. Buch der Lebensgeschichte. Was ihn speziell an der durch Spinoza verkündeten Unveränderlichkeit der göttlichen Gesetze angezogen hat, war ohne Zweifel die mit seinem elementaren Naturgefühl zusammenhängende Verwerfung des Wunders. So sehr er die Wunder der Natur bestaunte, so sehr verwarf er d a s Wunder. Als der Dichter an diesem 16. Buch arbeitete, erneuerten sich ihm die in dem geschilderten Zeitraum empfangenen spinozistischen Einflüsse und so sehen wir denn im August 1813 mehrfach im Tagebuch den Eintrag «Spinoza», allerdings auch damals schon die Erwähnung des Dämonischen, ein

Zeichen, dass ihm bereits bei der Arbeit am 16. Buch das Generalproblem des zwanzigsten vor Augen stand. Daraus lässt sich zweierlei schliessen: einmal, dass ihm, dachte er an die lateinische Sentenz, immer wohl auch die naheliegende pantheistische Interpretation geläufig war, zweitens aber, dass sie ihm niemals als die alleingültige erschien. Die Äusserung zu Riemer, es sei ein herrliches Diktum von unendlicher Anwendung, bezeugt das genugsam.

Dass das Dämonische in *Dichtung und Wahrheit* schlechthin im Vordergrund steht oder, genauer, sich allmählich immer mehr in den Vordergrund geschoben hat, hebt auch Friedrich Gundolf in seinem Goethebuch hervor. Dieses Prinzip umschwebe, so meint er, die Gestalten und Vorgänge der Lebensgeschichte und sei an diesen unausgesprochen als dichterische Konzeption wahrnehmbar. Indem aber Goethe am Schlusse seines Werks das Dämonische als ein philosophisches, ja als ein biographisches Prinzip ausspreche, gebe er uns am Ausgang des ganzen Labyrinths gleichsam einen Ariadnefaden in die Hand. Es ist ein umgekehrter Ariadnefaden, so möchte man hinzufügen, einer, der nicht zu Anfang gereicht wird, damit man sich zurückfindet, sondern erst am Ende. Echt Goethisch ist das, weil nicht von irgendeiner vorherigen Doktrin ausgehend, sondern vom Erlebnis. So spricht denn auch Gundolf mit Recht von dem sinnlichen Erlebnis des Dämonischen bei Goethe, das ihn zu einem Geschichtsdichter, nicht nur zu einem Geschichtsphilosophen mache. *Dichtung und Wahrheit,* so darf man wiederum hinzufügen, heisst es nicht umsonst; die Dichtung ist hier nicht fiction, Erdichtung, Einbildung, im Sinne der englischen Vokabel, sondern sie gehört unmittelbar zur Wahrheit, ist verdichtete Wahrheit. Was Goethe bringt, gerade auch durch den Ariadnefaden des Dämonischen, ist nicht etwa unverbindlicher Geschichtsfeuilletonismus, mehr oder weniger geistreiches Herumreden um den Gegenstand, ist auch nicht Philosophie, die, sofern sie konstruierende Spekulation wird, so oft des Erlebnisses entbehrt, sondern verdichtetes Sein. In diesem Sinne muss man es auffassen, wenn der Dichter einmal zu Eckermann gesagt hat (am 17. Februar 1831), da er immer vorwärts strebe, so vergesse er, was

er geschrieben habe und komme oft in den Fall, seine Sachen als etwas durchaus Fremdes anzusehen. Und nur so ist auch die Aussage Jakob Böhmes zu interpretieren, er verstehe seine eigene Arbeit nicht. Das soll nicht etwa heissen, dass er sich in ihr nicht zurechtgefunden habe, sondern nur, dass sie aus Erlebnissen sich zusammensetze, von denen eines das andere vor sich her jage. Darum auch das Phänomen, dass Goethe unsere lateinische Sentenz in allen ihren möglichen Schichten tatsächlich erlebte; diese Schichten hängen bei ihm alle miteinander zusammen und sind doch geschieden dadurch, dass bald dies, bald jenes Erlebnis bestimmend dahintersteht, bald dies, bald jenes innerlich Erschaute und Ergriffene. Es sind die sogenannten Widersprüche beim künstlerischen Charakter, die aber nur auf einem unteren Niveau, auf dem des ausgeklügelten Buchmenschen, wahre Divergenzen sind.

Dabei ist nochmals zu betonen, dass die uneingeschränkt pantheistische und deshalb im Grunde atheistische Erklärung unserer Sentenz, die Auflösung Gottes in die Natur, die flachste Schicht darstellt. Goethe hat ja auch in der Regel den spinozistischen Pantheismus keineswegs als blossen, Gott völlig ausschaltenden, Atheismus verstanden. Bereits am 9. Juni 1785 schreibt er an Jacobi: «Er (Spinoza) beweist nicht das Dasein Gottes, das Dasein ist Gott. Und wenn ihn andere deshalb atheum schalten, so möchte ich ihn theissimum und christianissimum nennen und preisen». Und, dies bekräftigend, unterm 21. Oktober des gleichen Jahres ebenfalls an Jacobi: «Du weisst, dass mir Spinozismus und Atheismus zweierlei ist». Wenn Goethe im 16. Buch davon spricht, dass die Gottheit selber an den Naturgesetzen nichts ändern könnte, so meint er doch keine Gottheit, die irreal wäre. Im Gegenteil ist sie das eigentlich reale Element, und er erklärt deshalb auch, wie Loeper in seinem Kommentar mit Recht hervorhebt, den Spruch, dass alles eitel sei, für falsch, ja für gotteslästerlich. Schon der alte Riemer hat in den *Mitteilungen über Goethe* betont, dass Goethe Gott in der Natur, die Natur in Gott gesehen und doch einen bestimmten Gott sein eigen genannt habe. Ähnlich hat sich der Berner Kirchenhistoriker Heinrich Hoffmann in seiner schönen,

1940 veröffentlichten Rede *Goethes Religion* bemüht, entgegen der allgemeinen Meinung, plausibel zu machen, dass der Dichter neben allen pantheistischen Zügen seines Wesens auch eine persönliche Vorstellung von Gott gehabt habe. Vielleicht ist dies freilich, wenn so generell ausgesprochen, schon ein wenig zu akzentuiert.

Zieht man einen Querschnitt durch Goethes religiöse Anschauungen, so wird man eher sagen dürfen, dass er die Natur in Gott aufgelöst habe als umgekehrt Gott in die Natur. Gott war ihm nicht ausser der Natur, aber dabei doch in sehr bestimmter Weise wirksam, eine Vorstellung, die er ungefähr mit Herder teilt und die wieder ganz dem Künstler angemessen ist. Man könnte dabei auch an den durch Karl Christian Friedrich Krause eingeführten Begriff des Panentheismus, der den Gegensatz von Pantheismus und Theismus in einer höheren Einheit auflösen will, denken, wenn nicht diese Ansicht, die Welt existiere in Gott, Gott durchdringe sie, gehe aber nicht in ihr auf, sondern umfasse sie zugleich, in ihrer Spitzfindigkeit besser für den begrifflichen Denker als für den sinnlichen Künstler passen würde. Goethe empfand irgendwie doch eine lebendige Beziehung Gottes zum Menschen, etwa in der Art des Comenius, der in seinen religiösen Schriften Böhme sehr nahesteht, und von dem das Wort herrührt: «Gott ist ein Wesen und doch alles, er ist alles und doch eins». Wenn Goethe sich ganz als Künstler fühlte, war er ja sogar dezidierter Heide, wie der bekannte Brief vom 6. Januar 1813 an Jacobi zeigt: «Ich für mich kann, bei den mannigfaltigen Richtungen meines Wesens, nicht an e i n e r Denkweise genug haben; als Dichter und Künstler bin ich Polytheist, Pantheist hingegen als Naturforscher, und eines so entschieden als das andere. Bedarf ich eines Gottes für meine Persönlichkeit als sittlicher Mensch, so ist dafür auch schon gesorgt». Die diesem Brief zugrundeliegende eigenhändige Aufzeichnung auf einem Zettel macht diesen Standpunkt noch klarer. «Wir sind», heisst es hier, «naturforschend: Pantheisten, dichtend: Polytheisten, sittlich: Monotheisten.»

Im übrigen ist der genaue Wortlaut unseres Mottos ja auch gar nicht pantheistisch, sondern nur seine Umformung, der-

gestalt, dass an Stelle des nisi am besten ein etiam, sogar, gesetzt würde: nemo contra deum, etiam deus ipse. Wörtlich genommen dagegen gehört das Motto, will man es schon allein in die Atmosphäre des Pantheismus rücken, des Pantheismus im weitesten Sinne, eher in den Anschauungskreis von Leibniz. Bekanntlich hat Lessing von Leibniz gesagt, er sei im Herzen wahrscheinlich selber ein Spinozist gewesen. Leibniz lehrte, Gott habe aus allen möglichen Welten eine auserwählt, die beste. Da er aber damit nicht behaupten wollte, dass diese Welt die absolut vollkommene oder gute sei, so wäre die logische Folge, dass Gott eines Tages doch auch eine andere wählen und damit gegen sich selber auftreten könnte, eine, in der das Übel oder, theologisch gesprochen, die Erbsünde gegenüber der heutigen Welt reduziert oder sogar verschwunden wäre. Man erkennt, dass eventuell auch noch eine vierte Schicht der Deutung unseres Mottos möglich ist.

Nicht uninteressant ist noch, darauf hinzuweisen, dass die Goethische Deutung von 1810, wenn man sie auf den sich tragisch auflehnenden Helden bezieht, insofern von der von 1830 differiert, als bei der zweiten das Wort deus beide Male als Universum gefasst wird, bei der ersten jedoch Gott einmal universal, dann aber mehr persönlich gemeint ist. «Nemo contra deum nisi deus ipse» in der Bezugnahme auf Napoleonische Charaktere bedeutet beim Gespräch mit Riemer, dass der grosse Mensch sich gegen das Schicksal erhebt, wofür Gott ihn durch machtvolles Eingreifen straft, während in der Auffassung des zwanzigsten Buches der Lebensgeschichte auch die Strafe vom Schicksal, vom Universum, vollzogen wird. Die Interpretation von 1831 ist also «pantheistischer» als die von 1810, die bezeichnenderweise den immanenten und den mehr transzendenten Gottesbegriff Goethes dicht nebeneinander zeigt. Man erkennt auch hier wieder, dass ihm beide Gottesvorstellungen, begrifflich nur wenig geschieden, Zeit seines Lebens geläufig waren.

Wie auch sonst bei von Goethe gebrauchten Sentenzen eine vielfache Deutung nicht nur möglich, sondern auch von ihm angewandt worden ist, erweist ein gleichfalls lateinisches Wort, das im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit*

zitiert wird, als Goethe von scherzhaften Gesprächen mit seinem Vater redet, die dieser zur geistigen Ausbildung seines Sohnes benutzt. Dabei wurde auch der altrömische Spruch: «Procul a Jove, procul a fulmine, Fern von Jupiters Sitz — fern von seinem Blitz» genannt. Bei einer flachen Ausdeutung heisst das nichts anderes als dass man um so ungenierter leben kann, je weiter man vom Sitz des Gewaltigen entfernt ist. Ähnlich sagt man in Russland: «Der Himmel ist hoch und der Zar ist weit». Aber wie dieser russische Spruch auch das gerade Gegenteil bedeuten kann, die Verzweiflung nämlich, dass keine Bittschrift aus der Provinz den Zaren erreicht, weil sich eine bösartige Bürokratie dazwischen schiebt, hat auch eine tiefere Erklärung des Jupiter-Spruches einen keineswegs vergnügten Inhalt. Sei nicht froh über die Ferne Jupiters, sondern sei beschämt, denn wer d e n Gewaltigen flieht, der flieht auch d a s Gewaltige. So ist es auch wohl gemeint, wenn Goethe erzählt, er und die Weimarischen Prinzen, die zu Besuch bei den Eltern waren, hätten auf das Procul a Jove, procul a fulmine des Vaters bemerkt, beim Blitze sei nicht sowohl vom Woher als vom Wohin die Rede. Man muss wissen, wen der Blitz trifft, damit diesem die Allgewalt Jupiters begreiflich wird, so ist offenbar der Einwurf der jungen Generation zu verstehen. Der Blitz versengt, aber segnet auch. Und eine dritte Ausdeutung noch ist möglich, eine, die die Flucht vor Jupiter nicht als Feigheit und Bequemlichkeit, sondern gerade als heilige Scheu vor dem Gewaltigen betrachtet. Man kann das Grosse nicht fern genug halten, damit es gross bleibe und nicht zum Gewöhnlichen erniedert werde. Es ist Missbrauch des Grossen, sich ihm zu nähern.

## V.

Je geheimnisvoller und vieldeutiger Sentenzen sind, um so heftiger der Drang, sie auf einen bestimmten Autor zurückzuführen, damit sich ihr Geheimnis entschleiere. Wir haben unser Motto vor allem in die Nähe Jakob Böhmes gestellt — weshalb aber überhaupt die Suche, wenn Riemer dreimal

bezeugt, es sei Zinkgräfs Apophthegmata entnommen? Nun, selbst wenn es dort zu finden wäre, was nicht der Fall ist, so wäre es doch kaum von Zinkgräf (der meist Zincgref geschrieben wird) selber, denn in seiner zuerst 1626/31 erschienenen Sammlung *Der Teutschen scharpfsinnige kluge Sprüch,* bekannt unter dem kurzen Titel *Apophthegmata,* Geflügelte Worte, finden sich fast nur Anekdoten, Bonmots und Sprichwörter, die er anderen entnommen hat. Derartige Sammlungen von Facetien, wie es die Humanisten nannten, waren, nach italienischem Vorbild, schon im 16. Jahrhundert beliebt, sei es zur Erziehung junger Edelleute in der Konversation, sei es zum Amusement des Bürgertums. Goethe schätzte diese Art Sammlungen sehr und hat sie seiner Spruchdichtung oft zugrunde gelegt. Nach den Journalen der Weimarer Bibliothek entlieh er am 9. Mai 1807 und wieder am 21. Januar 1815 Zincgrefs *Apophthegmata,* und auch sonst beweisen diese Journale sein Interesse an dieser Literatur, wie er denn auch mehrfach das grosse Vorbild des Zincgref, die Sprichwörter des Johannes Agricola, des Freundes und Gegners Luthers, entlieh. Mindestens drei Nummern von Goethes Sprüchen in Prosa lassen sich mit Sicherheit auf Zincgref zurückführen, ebenso auch einer der Spruchreime des charmanten Streitgesprächs im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit,* das, im Augenblick der Annäherung Goethes an den Weimarer Herzog, Licht- und Schattenseiten des Hoflebens kontrastiert; dieser Spruchreim kommt aber auch bei Agricola und anderswo vor, ein Beweis des engen Zusammenhangs der verschiedenen Spruchsammlungen untereinander.

Wenn Riemer in der Tagebuchstelle vom 16. Mai 1807 den von tiefster mystischer Sehnsucht durchwehten Ausspruch, Gott sei ein unaussprechlich Seufzen, im Grund der Seelen gelegen, als dem Zincgref entnommen, ansieht, so berichtet er zutreffend. Dies Wort befindet sich im I. Band der *Apophthegmata* und stammt von Sebastian Franck, womit also eine bemerkenswerte Beziehung Goethes zu dem von Luther und Melanchthon gehassten, 1542 zu Basel verstorbenen religiösen Volksschriftsteller erwiesen ist, der, ein Vorläufer Böhmes, abseits jeder Kirche, sei sie katholisch oder protestantisch, die alleinige Erlösungskraft des inneren

Wortes verkündet hat. Auch durch seine 1541 erschienene Sprichwörtersammlung wird dieser wortgewaltige und farbenreiche religiöse Sucher Goethe nähergetreten sein. Dagegen liess sich auch bei sorgfältigstem Nachforschen keine Spur unserer lateinischen Sentenz in den Apophthegmata entdecken. Schon Loeper teilt mit, ihm sei die Auffindung in dieser Sammlung nicht geglückt und er vermute, Riemer habe sein Gedächtnis getäuscht. Wir selber haben zwei Ausgaben der *Apophthegmata* eingesehen [1] und sind zu gleichem Resultat gekommen. Man sollte nun auch noch andere Spruchsammlungen zu Rate ziehen, die Goethe entweder nach den Journalen der Weimarer Bibliothek oder nach seinen Tagebüchern benutzt hat.[2]

## VI.

Weit wichtiger aber wäre es, den Böhmekreis nach der Quelle der Sentenz zu erforschen oder auch das Werk und die Papiere Schellings daraufhin zu überprüfen, denn hier liegt zweifellos des Rätsels Lösung. Böhme selbst hat ja nur deutsch geschrieben, wohl aber haben sich seine Anhänger durch Verbreitung seiner Anschauungen in lateinischer Sprache um seine Reputation in der gelehrten Welt bemüht, so der merkwürdige, vielgereiste Dr. Balthasar Walter und der Professor Johann Angelius Werdenhagen, der zu Amsterdam im Jahre 1632 die *Psychologia vera Jac. Böhmii Teutonici* erscheinen liess.

Unser Motto, das die dialektische Selbstentfaltung Gottes in der Geschichte durch Hinweis auf die im Menschen selber wohnende Dialektik des Göttlichen andeutet und das insofern auch eng mit dem Einfluss Jakob Böhmes auf Hegel zusammenhängt, lässt aber auch auf die Mephistofigur Goe-

[1] Die in Strassburg 1639 bei Josiae Richeln sel. Erben erschienene und die Elzevier-Ausgabe von 1644 zu Leyden bei Frantz Heger, die auch den Ergänzungsband von Joh. Leonhard Weicher enthält. [2] Etwa Janus Gruters Florilegium Ethico-politicum (1610—1612), Joh. Lassenius' «*Sinnlicher Zeitvertreiber*» (1664) oder Andreas Schellhorns «*Teutsche Sprichwörter*» (1797).

thes ein Licht fallen. Ursprünglich ist ja, ebenso wie die Faustfigur, auch die des Mephisto in Goethe ohne Zweifel durch das alte Puppenspiel angeregt worden; allmählich jedoch ist für den Dichter Mephisto immer mehr aus einer teuflischen Hanswurstgestalt zum Prinzip des Bösen geworden, das die Welt vorwärtstreibt. Es ist Goethe niemals recht gelungen, die verschiedenen Schichten in der Mephistogestalt miteinander in Einklang zu bringen — ausser dem Hanswurst und dem Prinzip des Bösen auch den logischen Vernünftler, den skeptisch ironischen Kavalier und den Gehilfen des Oberteufels —, aber das hat künstlerisch nichts geschadet, weil so eine blutvolle Bühnengestalt herausgekommen ist, die dem Schauspieler die verschiedensten Möglichkeiten bietet. Rein dichterisch genommen aber ist dadurch, dass dem Mephisto immer noch das komödienhafte Element des alten Puppenspiels anhaftet, seine Wirkung als dämonische, gewaltig welthistorische Figur in einem überzeitlichen Drama beeinträchtigt. Was bei Hegel im Theoretischen steckenbleibt, die Aufgipfelung des Übels in der Welt zum bewegenden Prinzip der menschlichen Entwicklung und damit die Lösung der uralten Zweifelsfrage Unde malum?, an der sich ein Leibniz so furchtbar abgequält hat, das hätte Goethe in lebendigstem Ausdruck vollbracht, wäre die Mephistofigur ins positiv Revolutionäre gesteigert.

Aber vielleicht war Goethe persönlich allzusehr auf die Synthese bedacht, um die Antithese in aller Unerbittlichkeit herausarbeiten zu können. Man erinnere sich jenes an Schelling gemahnenden § 739 des Didaktischen Teils der *Farbenlehre,* in dem es heisst: «Treue Beobachter der Natur . . . werden . . . darin miteinander übereinkommen, dass alles, was erscheinen, was uns als ein Phänomen begegnen solle, müsse entweder eine ursprüngliche Entzweiung, die einer Vereinigung fähig ist, oder eine ursprüngliche Einheit, die zur Entzweiung gelangen könne, andeuten und sich auf eine solche Weise darstellen. Das Geeinte zu entzweien, das Entzweite zu einigen, ist das Leben der Natur; dies ist die ewige Systole und Diastole, die ewige Synkrisis und Diakrisis, das Ein- und Ausatmen der Welt, in der wir leben, weben und sind.» Wer genau hinhört, wird vernehmen, dass hier, bei

aller Hervorhebung der Polarität, doch die Einigung mehr als die Entzweiung und Trennung betont wird. Es ist doch gegenüber Schelling eine Akzentverschiebung in die Richtung Shaftesburys hinein. Während Schelling im Kampfe die Einheit, in der Einheit den Kampf sieht, wird von Goethe — man denkt an seine Äusserung, ihm liege das Dämonische nicht — der Ton auf die innere Einheit der entgegengesetzten Kräfte gelegt.

Die Zeit war wohl auch für die leidenschaftliche Verneinung nicht geschaffen, da soeben erst die französische Revolution in einen Sieg der reaktionären Kräfte sich verlaufen hatte. Böhme konnte in einer grauenhaft aufgewühlten Epoche, mitten unter den Schrecknissen des Dreissigjährigen Krieges, viel radikaler sein. Dieser brave, kindergesegnete Schuhmachermeister in einer schlesischen Kleinstadt, dessen Eheweib ewig davor zitterte, dass sich die Staatsgewalt zum Büttel einer ihn fanatisch hassenden Lutherorthodoxie hergeben könnte, barg in seinem Busen ein aufgewühltes und andere aufwühlendes Herz. Und es ist bezeichnend für diese aus den Fugen geratene Zeit, dass, wie das Bürgertum ihn verfolgte, so gewisse Schichten des schlesischen Adels ihn liebten und schützten. Dieser Feudalismus, verknüpft mit aller Romantik kriegerischen Lagerlebens, war innerlich freier als ein saturiertes, sich ängstlich vor den Zeitereignissen abkapselndes Bürgertum. In diesen Kreisen erkannte man wohl besser das Positive des entsetzlichen Leids, das über die Epoche gekommen war, die zeugerische Steigerung des Leids in einen neuen Aufschwung hinein. Dafür war Jakob Böhme um so mehr der Prophet, als er wie in Gott so auch in jedem Einzelmenschen die Auseinandersetzung zwischen Ja und Nein sich vollziehen liess. Nun wurde, eine grossartige Lehre für unsere Zeit, jeder Einzelne aufgerufen, das Gottesleid und das Zeitleid zu seinem eigenen Leid zu machen. «Nemo contra deum nisi deus ipse»: Gott soll in der Funktion des Widergöttlichen in Dir wirken, damit Dein Göttliches sich um so höher entfalte.

Aber noch eine fünfte Schicht, die tiefste, ist in unserem Spruch verborgen, und auch sie schliesst an Jakob Böhme. Immer sehnt sich der Geist nach der Einheit zurück, nach

dem Ungrund, dem unterschiedslosen Nichts, das weder Liebe kennt noch Zorn, weder Licht noch Finsternis — nach der Fülle der ewigen Stille. Was aus der Zeit seinen Anfang hat, vergeht mit der Zeit. Und es wird wieder sein, was es war vor den Zeiten der Welt. Nicht hat ja überhaupt nach Böhme die Gottheit einen Anfang genommen, sondern allein die Offenbarung Gottes. So ist, richtig betrachtet, auch immer diese letzte Stille vorhanden, auch dann, wenn sich gleichsam auf der Vorderbühne die Offenbarung abspielt. Hinter allem revolutionären Schreiten von Satz zu Gegensatz ruht die eigentliche Gottheit in unergründlichem Schweigen. Die mit sich selbst im Kampf liegende Gottheit ist, wenn auch Jahrmillionen zählend, doch zeitlich. Der kosmische Gegensatz in ihr zwischen Gut und Böse ist für die äusserste Weisheit noch immer nicht kosmisch. So sehnt sich ja auch in der indischen Philosophie der aus dem Brahman aufgestiegene Brahma unaufhörlich nach dem Brahman zurück. Und so trägt ja auch bei Plotin das Sein der Welt immer die Sehnsucht in sich zur Rückwendung nach dem All-Einen, eine Rückkehr in das ewig Unbewegte, die ja auch die Einzelseele in dem unsagbar glückseligen Zustand der Ekstase vollbringen kann.

Dies aber bedeutet für unser Motto, dass die eigentliche Gottheit zuletzt gegen die sich erhebt, die sich in der Welt offenbart. Die eigentliche Gottheit, der deus absconditus, der immer verhüllte, unergründliche Gott, wehrt sich gegen den Gott, der sich der Welt mitteilt. Es ist diese Position, die Goethe bezieht, wenn er in dem oben erwähnten Gespräch mit Eckermann sich jeder Aussage über Gott enthalten will. Nemo contra deum nisi deus ipse — der Gott steht auf gegen den Gott, und niemand ausser ihm vermag das zu tun und darf das tun. Niemand ausser Gott hat die Macht und das Recht, ihn zu überwinden. Und da hinter dem sich offenbarenden Gott der unterschiedslose Ungrund liegt, ein weder Göttliches noch Widergöttliches, so hat auch nur das Göttliche selber das Recht, Atheist zu sein. So führt schliesslich unser Motto zurück auf das Äusserste, das den Menschen gegeben ist, über Gott zu reden — auf die Nicht-Rede. In diesem Sinne ist es so unergründlich wie Gott selber.

# OSSERVAZIONI SUL LESSICO E SULLA METRICA DEL TASSO

*Mario Fubini*

---

*Prima Parte*

## «IGNOTO», «INFINITO», «ANTICO» ecc. NELLA POESIA DEL TASSO

Calca le nubi e tratta l'aure a volo
Cinta di nembi e turbini sonori;
Passa i lidi soggetti all'altro polo,
E le terre d'ignoti abitatori...

Dissolti il magico palazzo e il magico giardino, Armida l'ingannatrice che con l'amore ha scoperto il dolore e il tragico rimpianto di essere nata («Odio l'esser reina, e l'esser viva, E l'esser nata mai»), ritorna nel mondo nostro che aveva lasciato per vivere col suo Rinaldo — sogno di tutti gli amanti — in un mondo del tutto diverso da quello in cui viviamo e in cui sino allora ella ha vissuto. Il volo di oggi ci richiama quell'altro volo, quel viaggio fuori dei confini della nostra terra — un'intuizione , ha scritto il Donadoni, che basterebbe da sola a rivelare un grande poeta.

Nè già ritorna di Damasco al regno,
Nè dove ha il suo castello in mezzo a l'onde;
Ma, ingelosita di sì caro pegno,
E vergognosa del suo amor s'asconde
Ne l'oceano immenso, ove alcun legno
Rado, o non mai, va dalle nostre sponde,
Fuor tutti i nostri lidi...

Le due visioni segnano i limiti della sua storia d'amore, l'illusione e la disperazione, e sembrano nella loro grandiosità riflettere e simboleggiare l'infinito della passione. Soltanto l'«oceano immenso» poteva darci un'immagine adeguata dell'anelito dell'anima amante verso un mondo remoto fatto dal suo amore e per il suo amore; soltanto l'immagine simile e pur diversa che si spiega nei versi più sopra ricor-

dati, farci sentire l'impeto di disperazione e di vendetta che trasporta la donna tradita. Lo sentono tutti i lettori: e forse, anche senza rendersene sempre conto, non è sfuggito ad alcuno quel che vi è di suggestivo nell'epiteto «ignoti» («E le terre d'ignoti abitatori»), che, avrebbe detto il Foscolo, viene a far da «chiaroscuro» al dramma di Armida, rievocando di contro alla donna che vola verso le terre a noi ben conosciute per rituffarsi nelle passioni e nelle lotte che le agitano, uomini che ci ignorano e che ignoriamo, terre che intravviste appena scompaiono per sempre al nostro sguardo per continuare a vivere la loro storia a noi del tutto estranea. Quell'accenno dà un'ampiezza indefinita alla scena, ma serba pur in sè stesso, piccola unità poetica in una più ampia e complessa poesia, un suo proprio valore, un accento poetico prettamente tassesco.

Poichè l'«ignoto» è uno dei motivi della poesia del Tasso e «ignoto» appunto, uno degli epiteti che egli predilige e che tornano nel poema improntati della nostalgia sua e dei suoi personaggi verso un al di là che trascende la nostra quotidiana esperienza. Rinaldo, poco più che fanciullo, invaghito dalla tromba che s'udia dall'Oriente «fuggì soletto e corse strade *ignote»;* e «superati disagi e strade *ignote»* hanno sotto la guida di Goffredo i Cristiani, come ricorda nel suo discorso Alete; e di Tancredi errante alla ricerca di colei che crede Clorinda, si legge che «per *ignote* strade il conduce della luna il raggio» — e in quest'ultimo caso la posizione dell'epiteto ne mette in rilievo il valore pittoresco. Si può pensare per il triplice ritorno di una medesima parola («strada») con un medesimo epiteto, e questo sempre in rima, a un facile *cliché:* ma, o io mi inganno, vi è, più o meno intenso, negli esempi citati e in altri differenti quella propensione caratteristica del Tasso per l'«ignoto», l' «ignoto», che attrae insieme e spaura, e da quella disposizione d'animo l'espressione acquista il suo valore poetico. Anche nella sua seconda fuga, quando abbandonerà dopo l'uccisione di Gernando il campo cristiano, Rinaldo andrà con l'animo pieno del desiderio di oprare «cose insolite», verso l'ignoto e vagheggerà di «penetrar sin dove Fuor *d'incognito* fonte il Nilo muove» e Carlo il messo inviato a richiamare il giovane

cavaliere, vorrebbe conoscere quelle terre di cui nella miracolosa navigazione ha appreso l'esistenza:

> Lasciami omai por nella terra il piede
> E veder questi *inconosciuti* lidi.

S'intende che le scoperte geografiche della sua età avessero una profonda risonanza nell'animo del poeta: nè alludo per questo soltanto o specialmente alle ottave dedicate all'impresa di Colombo, nelle quali il motivo prettamente tassesco («I mar riposti, or senza nome, e i regni *Ignoti* ancor fra voi saranno illustri», «Un uom de la Liguria avrà ardimento A l'*incognito* corso esporsi primo») è volto piuttosto nei modi dell'eloquenza encomiastica che in quelli della poesia intima, quanto agli echi che se ne colgono in tutto il poema, nella nota similitudine ad esempio, del canto III: («Così di naviganti audace stuolo, Che mova a ricercar estranio lido, E in mar dubbioso e sotto *ignoto* polo Provi l'onde fallaci e il vento infido»), nei propositi ricordati di Rinaldo e di Carlo, nell'episodio tutto della navigazione alle isole Fortunate.

> Sì ch'*ignoto* è il gran mar che solchi; *ignote*
> Isole mille, e mille regni asconde...

Di quell'episodio facevano parte una decina di stanze, in cui il Tasso più minutamente descrive il viaggio dei due messi oltre le Colonne d'Ercole rinnovando nella sua poesia la narrazione del Pigafetta sull'impresa di Magellano: le isole fra le quali Armida ha scelto il suo rifugio, non sarebbero infatti, secondo questa versione, là dove le carte indicano le Canarie bensì nell'Oceano Pacifico, oltre lo stretto che dal navigatore portoghese ha preso il nome. Così il poeta ci può parlare del grande Rio de la Plata «che tante dal gran vaso acque diffonde Che 'l ceruleo color de la marina Segna un lungo sentier di torbid' onde» (un particolare questo che colpirà anche la fantasia del Vico suggerendogli una famosa similitudine della *Scienza nuova*), del golfo di San Giuliano; della terra dei Patagoni, anch'essi di vichiana memoria («orribili mugghianti Scopron sul lido i Patagon giganti»), delle estreme propaggini delle Ande, dello stretto

che congiunge i due oceani («Poi tra lor chiuso il varco angusto appare Che parte il mar del Sud da l'altro mare»), di uno strano pesce volante, dell'oceano Pacifico infine e delle terre che quelle acque bagnano, «Quito e co'l ricco Perù l'aurea Castiglia».

> Escon da breve stretto ad oceano
> Vasto ed immenso il qual co' venti ha tregua
> Sì ch'onda pur non disaguaglia il piano
> Cui stabil calma e quasi eterna adegua...

Si comprende dalla copia dei particolari l'interesse del Tasso per quella materia e con lui si risente, nonostante l'immaturità della redazione, la poesia di quel mondo vergine che si offre all'occhio stupito del navigante: ma anche si comprende perchè il poeta abbia poi rinunciato a quelle stanze che troppo appunto particolareggiavano ed abbia preferito immaginare le sue isole Fortunate non già al di là dello Stretto di Magellano, bensì nell'Atlantico, di tanto più vicine a noi nello spazio, quanto spiritualmente più remote, oggetto, come sono, di sogno e non di esperienza, sede di quel «porto del mondo», a cui nella vita faticosa di quando in quando ci volgiamo con desiderio. Ancora nella descrizione delle isole che a poco a poco si rivelano allo sguardo nei loro esotici aspetti, si avverte il motivo dominante nelle stanze soppresse: ma quel che più importa al poeta è l'averci dato il senso dell'«Oceano immenso» da cui sono circondate, delle altre terre misteriose che a quell'oceano si affacciano e che ancora attendono lo scopritore.

> Sì che *ignoto* è il gran mar che solchi; *ignote*
> Isole mille e mille regni asconde...

La narrazione delle stanze soppresse svelava una parte di quel mondo ignorato ed era perciò tanto meno poetica per il Tasso dell'«ignoto» che cosi fortemente parlava al suo animo: l'epiteto di per sè valeva a raccogliere la poesia diffusa per tutti quei particolari e a dire molto di più che essi non dicessero.

Qui, ed altrove, è chiaro, l'epiteto piaceva al Tasso per la sua indeterminatezza, perchè tale da «destare idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse». Le parole virgolate

sono, come forse il lettore ricorda, del Leopardi, il quale ebbe a discorrere in più di un passo dello *Zibaldone* su queste voci, che a lui parevano particolarmente poetiche: e se in quei passi la voce «ignoto» non è esplicitamente menzionata, certo anche ad essa pensava il Leopardi, in cui si fa chiara e cosciente una sensibilità che gia era del suo Torquato.

> «*Antichi, antico, antichità; posteri, posterità* sono parole poeticissime perchè contengono un' idea: 1. vasta, 2. indefinita ed incerta, massime *posterità* della quale non sappiamo nulla ed *antichità* similmente è cosa oscurissima per noi. Del resto tutte le parole che esprimono generalità o una cosa in generale, appartengono a questa considerazione . . .»
>
> «Le parole *irrevocabile, irremeabile* e altre tali produrranno sempre una sensazione piacevole perchè destano un idea senza limiti e non possibili a concepirsi interamente. E però saranno sempre poeticissime: e di queste tali parole sa far uso e giovarsi con grandissimo effetto un vero poeta. . .»
>
> «Le parole *lontano, antico* e simili sono poeticissime e piacevoli perchè destano idee vaste e indefinite e non determinabili e confuse. . .»
>
> «Le parole che indicano moltitudine, copia, grandezza, lunghezza, larghezza, altezza, vastità ecc. sia in estensione o in forza, intensità ecc. sono pure poeticissime e così le immagini corrispondenti . . . [1])»

Sono questi, e non sono tutti, nè interi, i passi del Leopardi: ma bastano a chi legge per richiamare alla mente, con versi ed immagini dei *Canti*, versi ed immagini della poesia tassesca. «Perchè destano un idea senza limiti . . .»; al fondo della spiegazione del Leopardi è sempre il suo sentimento dell'infinito, e il senso dell'infinito pur tendono a darci quegli epiteti tasseschi, che rifuggendo dall'immagine concreta e ben delimitata aprono all'anima che ora si esalta, ora si sgomenta una prospettiva indefinita. Penso, s'intende, non all'epiteto «ignoto» soltanto, ma agli epiteti e in genere ai vocaboli tasseschi, nei quali più palesamente si afferma quel gusto del poeta; nè, ce ne accorgiamo, quell'epiteto ci av-

rebbe soffermati, se in esso non si fosse manifestata una sensibilità palese in tanti altri accenti del poema che tutti concorrono a formare un medesimo stile.

Tra quegli epiteti va ricordato per primo naturalmente «infinito», e citato anzitutto un esempio da quell'episodio del viaggio alle isole Fortunate, in cui il motive dell'»ignoto» ha avuto il suo più ampio sviluppo:

> Or entra ne lo stretto e passa il corto
> Varco e s'ingolfa in pelago *infinito.*

Così della navicella della Fortuna che oltrepassate le colonne d'Ercole entra nell'oceano Atlantico: e *infinito* anche è detto dal Tasso il Nilo là dove discorre del regno del Sultano d'Egitto (ricordiamo che «l'incognito fonte» del fiume già aveva commosso la sua fantasia e che sempre egli si compiace di immagini di terre esotiche e per noi misteriose [2]):

> E passa dentro incontro a l'*infinito*
> Corso del Nilo assai sovra Siene.

Più d'una volta poi l'epiteto ritorna a proposito di eserciti, con effetti ora solennemente epici, ora pittoreschi: «Hanno sospetto Che sia vicino esercito *infinito*», «Vide tende *infinite* e ventilanti Stendardi in cima azzurri e persi e gialli»; e son pure da ricordare del discorso di Goffredo le parole sulla difficoltà di creare un regno dei cristiani «Fra gl'*infiniti* popoli pagani». Talora ad *infinito* si alterna *innumerabile:* la richezza stessa del motivo esigeva una varietà di espressione. Così abbiamo veduto accanto al frequente «ignoto», l'insueto, ed efficacissimo *inconosciuto;* «L'avea poscia in battaglia incontra gente Di Persia *innumerabile* difesa», «E qui raccolta Già da varie provincie insieme avea L'innumerabil oste all'assemblea». E l'uno e l'altro aggettivo si trovano accoppiati in questi altri versi, e qui ben concorrono a rendere quel che vi è di misteriosamente pauroso nell'incantesimo diabolico:

> Veniano *innumerabili, infiniti*
> Spirti, parte che 'n aria alberga ed erra
> Parte di quei che son dal fondo usciti
> Caliginoso e tetro della terra . . .

Con *infinito, immenso:* il Tasso, per il quale l'epiteto *grande* è diventato una consuetudine e perciò un semplice segno generico del suo stile, affida a questo più intenso e indeterminato aggettivo momenti di più schietta, lirica commozione. Conosciamo «L'oceano immenso»: lo stesso stupore dinanzi alla vastità dell'universo è nelle parole del mago d'Ascalona «Risponde: Siete voi nel grembo *immenso* De la terra, che tutto in sè produce», nella descrizione della notte: «Sorgea la notte intanto, e sotto l'ali Ricopriva del cielo i campi *immensi»,* nell'accenno ai deserti dell'Africa e dell'Asia: «*Immense* solitudini d'arene». Ma non meno pensoso che dinanzi all'ampiezza sconfinata del cosmo ci appare il poeta dinanzi all'infinito dell'anima umana, sconvolta sin nel profondo dall'ira («Arse d'ira e di rabbia immoderata *immensa»),* dal dolore («Oh *d'immenso* dolor vano conforto»), dai diletti dei sensi.

> Ma mentre così parla e dolce ride
> E di doppia dolcezza inebria i sensi
> Quasi dal petto lor l'alma divide
> Non prima usata a quei diletti *immensi.*

E qui bene l'epiteto contribuisce a rendere quel che vi è di doloroso e di tragico nella sensualità ispiratrice dell'episodio di Armida nel campo cristiano: come altre volte, al pari di *infinito,* ben traduce la commozione epica del poeta che si esalta dinanzi alla grandiosità delle forze da lui evocate, passi in rassegna gli eserciti dell'Oriente: «Questa che segue poi squadra non pare. Ma un oste *immensa»,* descriva una battaglia; «adombrato il ciel par che s'anneri Sotto un *immenso* nuvolo di strali», o, portandoci anche qui dal mondo degli uomini a quello soprannaturale, faccia dall'arcangelo Michele additare a Goffredo le anime beate che combattono invisibili sulle mura di Gerusalemme:

> Drizza pur gli occhi a riguardar l'*immenso*
> Esercito immortal ch'è in aria accolto . . .

Più patetico e solenne l'altro epiteto, ricordato anche dal Leopardi, *antico,* che pure il Tasso ha amato. E al Leopardi ancora, al Leopardi della *Vita Solitaria* («E lor quiete *an-*

*tica* Coi silenzi del loco si confonde») siamo indotti a pensare quando leggiamo di Erminia: «E secretari del suo amore *antico* fea i muti campi e quel silenzio amico». *Antico* l'amore della giovane Erminia, perchè ormai senza tempo, fatto una cosa sola con la sua vita, che altre memorie più non ha se non quelle del suo amore onnipotente: ma se qui l'espressione può parere più originale, l'epiteto serba pur sempre un suo accento tassesco anche quando il suo uso non è disforme dal consueto. *Antico,* ad es., è l'aggettivo prediletto dal nostro poeta quando deve parlare di foreste: se l'Ariosto — e il raffronto è cosa obbligata — non dimentica narrando della fuga di Angelica di far menzione degli alberi, cerri, olmi, faggi, che col fremere delle loro fronde suscitavano subite paure nell'animo della bella fuggitiva, egli della selva per cui fugge la sua Erminia non dice se non «antica» («Erminia intanto fra l'ombrose piante D'*antica* selva dal cavallo è scorta»), raccogliendo nell'aggettivo indistinto orrore e l'indistinta grandiosità della selva. Come potrebbe soffermarsi a contemplare, il poeta che tutto vive col suo personaggio e al pari di lei non vede nè ode altro dintorno che le lacrime sue, che le sue strida? Ma anche nel presentare la selva incantata quell'epiteto gli offre l'accento più intenso e personale, nè egli sente bisogno di particolareggiare maggiormente. «Sorge non lunge a le cristiane tende Tra solitarie valli atra foresta Foltissima di piante *antiche* orrende», e l'epiteto tornerà come *Leit-motiv* se egli della foresta dovrà fare menzione: «Poscia verso l'*antica* alta foresta con secura baldanza i passi gira»; «Ma pur desio di novitate il tira A spiar tra le piante *antiche* e folte»; «Vassi a l'antica selva». Non è nemmeno disforme dal consueto l'«antico» di questo esempio: «Nè d'uopo ha di chi il guidi Di Gaza *antica* a gli arenosi lidi»; ma chi conosce il Tasso già vi sente la sua reverenza dinanzi alla testimonianza di un passato, che si dispiegherà nei versi famosi di Argante su Gerusalemme vinta:

> Penso, risponde, alla città del regno
> Di Giudea *antichissima* regina
> Che vinta or cade, e indarno esser sostegno
> Io procurai de la fatal ruina ...

E qui l'*antichissima,* che ha un così spiccato rilievo nel giro di quattro grandi versi, viene a costituire una nota essenziale di quella musica severa: nè può sfuggire il valore superlativo che dà alla parola tanta ampiezza nel periodo ritmico, mentre ne rende più intenso il significato, come accade altre volte nel Tasso, che nei superlativi fu vago più forse di ogni altro poeta italiano. Non tende il superlativo a un effetto di maggiore intensità e a un'accentuazione del sentimento, riuscendo per questo, secondo il gusto e il pensiero del Leopardi, per sè stesso poetico [3] ?

Con l'*antichissima* spicca nei versi citati un'altra parola, *ruina:* e al pari di quell'epiteto richiama alla nostra memoria altri accenti della poesia tassesca. Infatti non soltanto gli epiteti sinora ricordati — epiteti che mettono quasi in ombra il sostantivo a cui si accompagnano, stanno sempre a segnare il prevalere di un sentimento sulla chiara visione degli oggetti —, ma anche alcuni altri vocaboli che già in sè stessi paion raccogliere quel sovrabbondante *pathos,* si presentano a noi come parole tipiche del Tasso, come le sue parole-tema o parole-mito. *Ruina* (in questa forma latineggiante sempre e non in quella consueta), anzitutto: prima che sulla bocca di Argante, fatto insolitamente pensoso quella parola risuoni, essa compare più di una volta nel poema là dove si parla dell'altro e più grande eroe saraceno, Solimano, a cui sempre sta fissa nella mente «de l'imperio suo l'alta *ruina*», e che in uno dei pochi momenti di pausa da lui conosciuti chiede al mago Ismeno di svelargli il destino della causa per cui egli combatte.

> Deh! dimmi qual riposo o qual *ruina*
> Ai gran moti dell'Asia il Ciel destina.

Si riflette in quelle parole il senso che il Tasso ha della «tragedia dello stato umano», la sua commozione per i vani sforzi degli uomini («riposo» o «ruina»!), per le grandi catastrofi di cui è segnato il cammino della storia. «Cresce Gaza (la ‚Gaza antica' dei versi sopra ricordati) de l'altrui *ruine*» (nè importa che il Tasso qui riecheggi un famoso passo liviano): ma desolato è il lido dove fu Cartagine: «Giace l'alta Cartago: a pena i segni De l'alte sue *ruine* il regno serba»,

e la natura stessa prima ancora degli uomini, sembra aver conosciuto queste grandi catastrofi, se già un grande sconvolgimento tellurico ha diviso l'Africa dall'Europa.

> E forse è ver ch'una continua sponda
> Fosse ch'alta *ruina* in due distinse.

*Ruina,* come si vede da questi esempi, sta nel Tasso a significare ora gli inerti resti di una grandezza passata (l'«alte ruine» di Cartagine), ora il fatto stesso del precipitare veduto nella sua materialità o nel suo valore morale, ora infine, un'azione non già subìta, ma fatta, da una forza quale si sia, naturale o umana, come l'«alta ruina» che ha dato origine allo stretto di Gibilterra o la «barbarica ruina», ossia la furia dei predoni arabi, che si avventa contro Sveno («Incontro la *barbarica* ruina Portonne il petto intrepido e costante»), ma sempre essa serba quel carattere di vastità indeterminata che gliela ha fatta cara (nè, a dire il vero, può ogni volta essere distinta in una di quelle eccezioni ad esclusione delle altre), e suggerisce l'immagine di alcunchè d'immane e di ineluttabile dinanzi a cui maggiormente si si sente la fralezza dell'individuo.

Per ragioni non diverse piacerà al Tasso immaginare i suoi personaggi soli con la loro passione e il loro tormento di fronte alla grande, muta natura: pochi luoghi suoi paiono a me più poetici del risveglio di Armida abbandonata sul lido deserto dinanzi alla distesa del mare.

> Poi ch'ella in sè tornò deserto e muto
> Quanto mirar potè d'intorno scorse . . .

Ma sempre ogni parola che accenni al motivo della solitudine ha con sè tutto il cuore del poeta. «Queste voci e simili, osserva ancora il Leopardi, dopo una nota etimologica sul vocabolo *ermo,* sono tutte poetiche per l'infinità e vastità dell'idea ecc. ecc. Così la deserta notte e tali immagini di *solitudine, silenzio* [4], ed *ermo, solitario, solingo, deserto* sono anch'esse tra le voci predilette del Tasso, per non dire del motivo della notte che sempre, lo riconoscono anche i critici più arcigni e più sordi, porta appena accennato, una onda di poesia nel discorso tassesco: «Ed in questo del mondo

*ermo* confine . . .» sono queste parole di Rinaldo nel momento in cui rivolge le spalle ai luoghi testimoni dei suoi amori per tornare a compiere la propria missione, e Armida tradita, schivando l'aspetto già sì caro della patria, volge il carro volante «a l'infeconda riva» del Mar Morto e quivi giunta «sceglie ermo ricetto»: quanto diverso dal giorno in cui aveva in mezzo all'oceano «eletta per solinga sua stanza un'isoletta». La solitudine si offre ai personaggi del Tasso come una promessa di raccoglimento o di pace: Erminia in quel mattino indimenticabile dopo la fuga angosciosa del giorno innanzi guarda quelli Alberghi solitari dei pastori e già presente il conforte che in essi troverà [5] (così il suo poeta dirà nella chiusa di un sonetto: «Alberghi bramo *solitari* e fidi»), e, più avanti, udite le parole del pastore, «consiglio prende In quella *solitudine* secreta In sino a tanto al meno farne soggiorno Che agevoli fortuna il suo ritorno»; Armida, decisa a morire, vagheggia il luogo della sua morte: «Giunge ella intanto in chiusa opaca chiostra Ch'a *solitaria* morte atta si mostra»; approda la navicella della Fortuna nel porto dell'isoletta, che sembra già annunciare un mondo di riposo idilliaco: «La donna in sì *solinga* e queta parte Entrava e raccogliea le vele sparte.» Ma altre volte la solitudine appare formidabile e pone in maggior risalto l'opera dell'uomo costretto «ad avanzar fra le sciagure e i mali»: la solitudine dei deserti, per i quali mai piegato dall'avversa sorte, procede Solimano rivolgendo nell'animo sempre nuovi disegni, è un motivo complementare della sua titanica figura. «Noi, gli dice ella, or trascorriam le vote Piagge e l'arene sterili e deserte»: e più innanzi, dopo la nuova sconfitta, in cui si era risolto l'attacco notturno ai Cristiani ispiratogli da quella Furia, lo rivediamo ferito avviarsi verso l'Egitto per il cammino deserto: «E sconosciuto pur cammina innante Per quella via ch'è più *deserta* e sola», diretto verso «gli arenosi lidi» di Gaza. Non meno dei «mari riposti senza nome» hanno parlato all'immaginazione del Tasso i deserti dell'Africa e dell'Asia, le «immense solitudine d'arena», che egli ha saputo con pochi cenni evocare, l'Africa, «fertil di mostri e d'infeconde arene» e qualcuno dei suoi popoli, come «la plebe di Barca», «Che la vita famelica ne l'*erme* Piagge

gran tempo sostentò di prede». Il poeta raffinatissimo dell'*Aminta* e di non poche stanza della *Gerusalemme,* che amava indugiare intorno a una sensazione o ad un'immagine sottilmente scomponendole e sfaccettandole, era anche il poeta di alcune grandi immagini, nude e solitarie, così come la sua ispirazione sensuale si elevava alla poesia «dell'aspra tragedia dello stato umano». Nessuna immaginazione però vale a dare con tanta grandiosità il senso di quella tragedia come, nell'episodio del sogno di Goffredo, la visione della solitudine, anzi delle *solitudini* (tutto tassesco è questo plurale), entro le quali è racchiusa con la terra tutto l'orgoglio umano:

> In che piccolo cerchio, e fra che nude
> Solitudini è cinto il vostro fasto!

Non più Solimano, il sovrano vinto, in lotta col destino, o i poveri piccoli uomini del deserto, sperduti nelle «immense solitudini d'arena», ma gli uomini tutti con la loro grandezza e il loro orgoglio, sono evocati alla nostra mente per scomparire in quelle più sconfinate solitudini: le «nude solitudini», che hanno anche nel ritmo un'ampiezza infinita. E forse la novità dell'espressione tassesca meglio apparirà, se ricordiamo le parole di Cicerone che qui il poeta nostro liberamente traduce, così come si ispira in tutto quell'episodio, che pure rimane cosa del tutto sua, al *Somnium Scipionis: «Quibus amputatis cernis profecto, quantis in angustiis vestra gloria se dilatari velit».* Tutt'altra cosa da *quantis in angustiis* è il «fra che nudi solitudini» che piuttosto ci fa pensare al Pascal e alle sue parole indimenticabili: «*Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye»,* o ancora una volta al Leopardi e agli «interminati spazi» e ai «sovrumani silenzi» dell *Infinito.*

Ma qualche altro scrittore forse qui si potrebbe ricordare, a commento non soltanto di quest'ultimo esempio, ma di tutto questo troppo lungo discorso. Ho citato più sopra lo *Zibaldone* leopardiano: non meno aderente alle abitudini stilistiche del Tasso ci sembra quanto ebbe a osservare nel noto suo libro *L'art de la prose* il Lanson a proposito di Chateaubriand: «Il faut remarquer, scrive il Lanson, que Chateau-

briand a compris avant les poètes romantiques la valeur de l'épithète non pas morale, ni non plus vague, mais imprécise, illimitée, de l'épithète non formale, qui efface au contraire le contour et ajoute une impression d'immensité, l'épithète non plus significative des accidents des choses finies, mais évocatrice des infinis d'espace et de durée: — La cime *indéterminée* des forêts; les rivages *antiques* des mers; le désert déroulait maintenant devant nous ses *solitudes* démesurées (Atala) —»[7]. *Antiques, solitudes . . .:* le parole sottolineate dal Lanson ci richiamano temi che ci sono ormai familiari; ed anche l'*indéterminée* del Chateaubriand ha, come sappiamo, voci corrispondenti nel vocabolario del Tasso. E' un caso? Teofilo Spoerri ha illustrato, in un raffronto coll'Ariosto, il carattere barocco della poesia del Tasso, giovandosi delle categorie del Woelfflin: si può — e la suo ricerca non lo esclude, ma anzi l'idea è già implicita nelle sua pagine — mettere in luce quanto sia di romantico nel barocco tassesco, in questa poesia che nata nel crepuscolo del Rinascimento, dà voce al senso nuovo del mistero da cui gli uomini si sentivano presi dopo la fiduciosa baldanza dell'età umanistica. Ma è forse una scoperta il romanticismo del Tasso? Non già per scoprire quel che i lettori del Tasso han sempre sentito nel loro poeta, ma soltanto per esemplificare con una modesta rassegna di alcuni particolari del suo lessico la sua caratteristica ispirazione, sono state scritte queste pagine. In capo alle quali potrebbe essere mossa l'obiezione che parole non rare come «ignoto», «infinito», «immenso» ecc. si ritrovano in abbondanza nel discorso di un qualsiasi mortale e che perciò poco può dirci la loro presenza nella poesia del Tasso: ma chi movesse una tale obiezione, mostrerebbe di confondere la parola-segno del discorso comune con la parola del poeta, in cui soltanto un vocabolo acquista tutto il suo valore espressivo. Non la loro frequenza nel discorso del Tasso dà alle voci sopra esaminate il loro valore, bensì il fatto che per esse, per il modo con cui sono usate e messe in rilievo, si esprime, come abbiamo veduto, la peculiare visione del poeta: fra l'«ignoto» dell'uomo comune, il quale vuole per avventura significare con quell'aggettivo soltanto che una cosa non gli è conosciuta, e l'«ignoto» del Tasso in

cui è implicita, come in un microcosmo il macrocosmo, la sua poesia, la distanza è incommensurabile. «Ignoto», «infinito», «ruina», «solitudine» sono, come già mi è accaduto di dire, del Tasso non già parole-segni ma parole-miti: intorno a quei miti come intorno ai suoi personaggi (i quali che altro sono se non miti?), si può raccogliere tutta la poesia, e una critica che studii nelle sue espressioni caratteristiche il sentimento dell'ignoto, dell'infinito, della solitudine nel Tasso, giungerà ai medesimi risultati (ma non sarà inutile aver tentato anche questa via) della critica che studii i personaggi di Tancredi e di Clorinda, di Rinaldo e di Armida, di Erminia e di Solimano.

## NOTE ALLA PRIMA PARTE

[1] G. Leopardi, *Pensieri* ecc., Firenze, Le Monnier vol. IV, p. 136; vol. III, p. 217; *id.*, p. 369; *id.*, p. 389.

[2] Sarebbe qui da parlare dell'esotismo nella poesia del Tasso, nel caratteristico gusto del poeta per quanto ci porta in mondo lontano, diverso del nostro. Basti pensare alla rassegna dell'esercito egiziano del canto XVII, a tanta parte della storia di Solimano, a qualche passaggio tipicamente orientale o qualche figurazione come quella della furia Aletto o del mago Ismeno. E si pensi ad un altro epiteto a lui caro e agli effetti che ne trae: «barbarico» (e al congiunto «barbaresco»). «Dan fiato allora ai *barbari* metalli Gli Arabi...»; «Allor che d'urli *barbareschi* udissi Romor che giunse al cielo ed agli abissi»; «Incontra a la *barbarica* ruina (degli Arabi incalzanti) Portonne (Sveno) il petto intrepido e costante»; «E ricco di *barbarico* ornamento In abito regal splender si vede»; «E tante udì voci discordi, e tanti Timpani e corni e *barbari* metalli»; «E vi macchia le prede e vi corrompe Gli ornamenti *barbarici* e le pompe»: sono esempi raccolti a caso e la lista potrebbe allungarsi.

[3] Ricordiamo il Leopardi: «Le parole che indicano moltitudine ecc. sia in estensione o in forza, intensità sono pure poeticissime . . .»: e nei superlativi è appunto inclusa l'idea di estensione, forza, intensità. Si veda il racconto di Rinaldo nella selva incantata: Rinaldo «ode un suono intanto Che dolcissimamente si diffonde», passa su «Un ricco ponte d'or, che larghe strade Su gli archi stabilissimi gli offriva»; poichè è passato e il ponte è caduto, il rio, tramutatosi in torrente «in sè stesso volubil si raggira Con mille rapidissime rivolte»; più avanti si legge che dal mirto uscìa un «dolcissimo suono»; nè rilevo tutti gli altri superlativi resi altrimenti che con la forma consacrata dalla grammatica.

[4] *Op. cit.*, vol. IV, p. 344.

[5] E il pastore dirà: «Così me'n vivo in solitario chiostro».

[6] Il son. *Teco varcar non temerei, Ferrante.*

[7] G. Lanson, *L'art de la prose*, Paris 1921, p. 221. Si veda anche quel che il Lanson, sempre a proposito del Chateaubriand, scrive del valore poetico del vocabolario astratto (*ibid.*, pp. 240): «On voit très bien la valeur artistique du mot abstrait. Il indique sans limiter, il évoque une coloration, un modèle, un mouvement sans dessiner un objet particulier, sans arrêter la vision dans des lignes immobiles et fixes. Et ainsi il est excellent pour mettre sous les yeux le continu, l'illimité, l'espace sans borne ou la succession sans fin»; e si ricordi il Leopardi: «Tutte le parole che esprimono generalità o una cosa generale appartengono a questa considerazione...».

# NOTES EN VUE D'UNE ÉTUDE SUR LA STRUCTURE DE «MADAME BOVARY»

*Par Madeleine Grounauer*

## I

Unie à un médecin de campagne, apothéose de la médiocrité, Emma Bovary, nature plus fine, se dégoûte assez vite de l'existence vulgaire et terne que son mari lui fait. Elle a des goûts d'élégance, des rêves de soleil et de passion. Petit à petit elle s'y abandonne...

Séduite d'abord par un gentillâtre du voisinage, elle devient ensuite la maîtresse d'un clerc de notaire, ruine son intérieur et finit par manger de l'arsenic.

Telle est l'histoire de *Madame Bovary,* roman de Gustave Flaubert paru en 1856 dans la *Revue de Paris* que dirigeaient MM. Pichat et Maxime du Camp.

Dans *Madame Bovary,* l'ordre des faits est chronologique à deux exceptions près. L'ouvrage se fonde sur la progression dramatique d'une conscience et sa réaction au temps. C'est un roman psychologique, rythmé sur trois périodes.

La visite chez le Père Rouault marque le début du drame. Le premier acte a pour centre matériel Tostes, lieu d'ennui et de plate langueur, et pour centre spirituel un château mirifique tout illuminé. Deux visions symboliques d'un bouquet de mariage encadrent l'épisode du bal.

Le rideau se lève sur Yonville-l'Abbaye, théâtre du premier adultère où l'acteur principal est l'amant, mystérieux être à demi-rêvé, qui a l'âme de Dupuis et le corps de Boulanger.

*J'ai un amant!* s'écrie Emma devant son miroir. Elle mènera désormais une double existence, penchant tantôt vers l'une, tantôt vers l'autre, essayant une fois de briser l'une par l'autre et réciproquement.

La troisième partie a pour scène Rouen et Léon pour jeune premier. La vie conjugale recule au second plan. Mais dans l'ombre se trame la grande catastrophe dont l'agent n'est autre que le boutiquier Lheureux.

Ces trois temps dont je viens d'esquisser la synthèse se divisent en chapitres, neuf pour la première partie, quatorze pour la seconde et onze pour la troisième, soit trente-quatre au total. C'était la mode, jadis, de placer quelques phrases à la tête des chapitres. D'aucuns se plaisaient à nous intriguer; d'autres proposaient un vers, une citation. Flaubert passe outre. Dans *Madame Bovary*, le chapitre joue un rôle contraire à celui des *Pickwick Papers*, constitue, si l'on veut, une étape naturelle où certains éléments se reposent avant de rebondir, et, par dessus eux, invisible, un grand courant passe.

Dans un sens, en effet, *Madame Bovary* forme un tout indivisible; chaque chapitre contient l'intuition du suivant, intuition parfois diffuse. Ainsi la première scène de l'auberge prépare la seconde; la réunion au Lion d'Or des personnalités de Yonville laisse prévoir, à moins d'accident, la prise de contact qui suivra: une osmose, pour parler comme Homais.

Pont jeté d'un chapitre à l'autre, l'espace blanc souvent symbolise la nuit: *Le lendemain, Emma Bovary . . .*

Ailleurs, l'artiste, en frappant la dernière touche appuie sur la pédale: *Et peu à peu les physionomies se confondirent dans sa mémoire; elle oublia l'air des contredanses; elle ne vit plus si nettement les livrées et les appartements; quelques détails s'en allèrent, mais le regret lui resta.* Puis, brusquement, il retire son pied, et avant que la vibration ne se perde, joue une nouvelle note sur une clef différente: *Souvent, lorsque Charles était sorti . . .*

Mais voici du grand art: *Quant à Emma . . . elle ne savait pas que, sur la terrasse des maisons, la pluie fait des lacs quand les gouttières sont bouchées, et elle fût ainsi demeurée en sa sécurité, lorsqu'elle découvrit subitement une lézarde dans le mur.*

Telle est la fin du chapitre quatre de la seconde partie, et le chapitre cinq commence: *Ce fut un dimanche de février, une après-midi qu'il neigeait.*

*

Ainsi s'illustre la phrase de Flaubert dans sa lettre à Louise Collet à propos de la *Tentation:* «Les perles ne font pas le collier, c'est le fil.»

Or si le fil est l'action, les perles sont les chapitres. De valeur, de substance inégales, il serait intéressant de les classer:

Il en est qui contiennent un seul tableau; un seul épisode s'y déroule: le mariage, les comices, un spectacle au théâtre; l'unité de temps, de lieu et d'action y sont respectés. Au chapitre II de la deuxième partie, l'artiste joue sur plusieurs registres et au chapitre des comices, il cherche à créer l'illusion de la simultanéité, tentative qui se traduit par une sorte de symphonie grotesque.

Un seul chapitre s'articule en deux mouvements: le premier anime l'ultime démarche auprès de Rodolphe et le second, l'agonie d'Emma. Un autre s'enfonce dans l'eau glauque du passé; quelques-uns sont brodés sur un motif: l'ennui; la plupart, enfin, tissent une durée.

L'œuvre comporte un prologue — scène de la vie de collège où Charles apparaît pour la première fois, coiffé de sa casquette innommable, dans une classe où se trouve Flaubert. Bagarre, tumulte, charivari. Enfin, tout s'apaise: Charles se penche sur son dictionnaire; et nous voilà lancés dans un voyage à travers le temps. Nous remontons jusqu'aux parents de Charles, le suivons au collège, puis dans sa vie d'étudiant pour le voir enfin installé à Tostes, muni d'un diplôme d'officier de santé.

Un épilogue, où Flaubert satisfait au désir du lecteur de connaître le sort des divers personnages que l'action a cessé d'animer — comme s'ils pouvaient encore intéresser l'artiste — et donne un dernier coup de pinceau: Charles et Rodolphe face à face.

D'une façon générale, la succession des scènes dont le découpage et surtout la prégnance temporelle évoquent le cinéma, répondrait mal à notre tension esthétique, si l'œuvre n'y participait, laissant dans notre mémoire une série d'impressions nées d'une série de motifs, symétriques ou contrastés, dont la secrète affinité ou la subtile discordance nous créent une sensibilité à la mesure du drame. Le lecteur attentif aux causes de sa jouissance, de cette liesse intime qu'il tire de certains épisodes d'apparence anodine, découvre dans *Madame Bovary* un jeu de correspondances virtuelles ou concrètes, dont la vertu est de chatouiller notre goût de l'ambivalence.

Ainsi relèvera-t-il certains parallélismes dont l'action ne laisse pas d'être mordante: quand Rodolphe exerce ses charmes, son lyrisme sur la petite provinciale mi-souriante, mi-craintive, un orateur braille au dehors, et son discours vient interrompre la tendresse du dialogue; quand Léon *voudrait* exercer ses charmes, son lyrisme sur une provinciale moins craintive, moins souriante peut-être . . . les tirades du Suisse le réduisent au silence. Ainsi durant les scènes d'approche où l'amour se déclare, où l'acte se perpètre en paroles, deux pouvoirs posent leur poids: l'Eglise et l'Etat.

Dans les deux cas, il faut noter aussi le parallélisme de banalité entre les paroles de Rodolphe et celles du conseiller, les pensées du clerc et l'allocution du bedeau.

Les thèmes donnent lieu à un jeu de contrastes et de symétrie.

*Le thème du voyage:*

Emma aspire à l'évasion: Fuir! là-bas fuir! Elle aussi sent que «des oiseaux sont ivres».

Or tous les voyages d'Emma se réduisent au trajet éternel de Yonville à Rouen, sorte de triste carrousel qui lui révèle chaque jeudi une vision babylonienne: Rouen dans la vallée; à l'Hirondelle et à ce fiacre dont l'équipée folle à travers les rues, le long des quais, dans la campagne a je ne sais quoi de décourageant.

*Le thème du bal:*

nous fournit un exemple de symétrie par dégradation.

Il y a contraste entre la fête de la Vaubyessard et le bal des petits personnages mécaniques qui dansent aux accords d'un orgue de Barbarie.

Il y a contraste et parallélisme entre le son furieux des trombones et la chanson du mendiant.

Mais du bal de la Vaubyessard au bal de la mi-Carême où Emma côtoie des femmes du dernier rang, il y a un contraste et une dégradation parallèles à ceux qu'on enregistre du musicien ambulant au pauvre idiot lépreux.

Enfin, si l'on examine les passages descriptifs, disséminés à travers l'œuvre, on remarque le fait suivant: de même que dans le *Vaisseau Fantôme* il y a des moments où les voix se taisent et où l'orchestre chante pour elles, chez Flaubert parfois le paysage parle, exprime un état de conscience... Ainsi le grand vent dans la campagne de Tostes.

Ce n'est pas toujours un procédé, car si l'orchestration était chez l'artiste entièrement volontaire, s'il l'avait conçue et recherchée d'avance, il l'aurait ramenée à un plan inférieur, il aurait réduit l'œuvre à l'exécution millimétrique d'une recette. Or ce qui fait un bon plat, c'est l'inconscient du cuisinier, cet inconscient, c'est son génie. Ce génie au service d'une idée, d'une conception à priori, leur assure — nous le verrons — un développement insoupçonné.

## II

Avec patience, avec persévérance, Flaubert aspire à l'objectivité. Deux façons d'être objectif: élever le *moi* à sa dernière puissance comme l'a fait Marcel Proust pour aboutir à sa dissolution, ou souffrir que les faits se racontent d'eux-mêmes.

Flaubert a opté pour la deuxième forme. Il suit les pas et les pensées d'Emma, écoute pérorer le pharmacien, s'assoupit avec Charles l'œil humide, clopine avec Hypolite, sanglote avec Justin, enfin respire le murmure embaumé de la forêt.

Il nous éloigne doucement de cette clairière où sommeille un étang sous les nymphéas, de cette «glade» où Emma, plus naïve que Narcisse, croit trouver son image dans les yeux de Rodolphe. Notre absence n'empêche pas sa présence invisible, mais la rend plus profonde et plus mystérieuse.

L'auteur est tout: car l'art est une question de choix et la grâce de choisir incombe à l'artiste.

L'auteur n'est rien une fois qu'il a choisi.

«Parmi tous les personnages du roman», dit Sainte-Beuve, «il n'en est pas un que l'on puisse supposer être celui que l'auteur voudrait être.» On pourrait ajouter: tel que l'auteur l'a voulu.

Et Sainte-Beuve poursuit: «Aucun n'a été soigné par lui à d'autres fins, que pour être décrit en toute précision et crudité; il s'est complètement abstenu, il n'y est que pour tout voir, tout entendre, tout dire; mais dans aucun coin du roman on n'aperçoit même son profil. L'œuvre est entièrement impersonnelle.»

Oeuvre impersonnelle, retenons ce dernier mot. Eviter qu'une voix maladroite ne dissipe l'ambiance de la chambre bleutée. Rien ne doit ternir la transparence mystique du quatrième mur qui nous unit au drame.

Premier effet de cette attitude: Le réel devient le but suprême de l'art. Cette remarque d'ailleurs banale ne relèverait pas de notre étude n'était l'influence réciproque et subtile de l'absence de morale sur la structure du livre. D'une part, l'artiste s'interdit d'imposer une conclusion à son livre, d'autre part, l'action soutenue par ses seuls éléments, sous l'impulsion de sa seule énergie, se refuse à conclure même implicitement sur le plan moral.

Affirmer qu'en fin de compte *Madame Bovary* donne raison à Homais, c'est tirer de la tombe de Flaubert une hurlade autre que métaphysique.

Immoralisme et impersonnalité: traits essentiels d'un ouvrage où les événements ont l'air de se raconter eux-mêmes, impression que l'artiste suscite afin d'atteindre à l'idéal d'un art objectif: le réel.

Or le réel c'est l'illusion de la vérité; mais la vraisemblance, une illusion du réel. D'où conclusion de Flaubert: c'est peut-être la même illusion.

Que nous sommes loin de l'utopie réaliste!

La structure de *Madame Bovary* repose donc sur une double illusion, ou mieux, une illusion au second degré.

La grande tension de Flaubert est vers une réalité historique idéale. Comment l'atteindra-t-il?

*a)* Il s'agit de ménager les entrées et les sorties, de justifier la réunion de plusieurs individus en un lieu, cela sans donner de coup de pouce à l'action, sans priver le hasard de ses déterminantes, encore moins de son apparence fortuite. Le problème pose à l'artiste toute son acuité dès la seconde partie de *Madame Bovary*, au moment où l'action se concentre. Pour bien le résoudre, il fallait connaître à fond le décor et la topographie de l'endroit. Mais Yonville, c'est Ry, petit bourg sis entre le Vexin et le pays de Bray. On a pu retracer le chemin que suivait Emma pour rejoindre Rodolphe ou visiter son enfant chez la nourrice. Or la disposition des maisons, des jardins, des sentiers, tout semble fait à la mesure du drame; à cela rien d'étonnant, car le drame a eu lieu.

Le mécanisme monté, les motifs définis, la tâche s'avère moins complexe; les scènes se succèdent d'une façon naturelle, s'enchaînent les unes aux autres, unissent et réunissent les divers personnages. A l'artiste d'espacer, de grouper leur rencontres selon l'exigence et la nécessité de l'action. Le cycle existe et c'était l'essentiel.

Flaubert témoigne d'une rare virtuosité dans l'art d'établir un horaire: il n'y a point chez lui d'embouteillages, ni de vides à remplir. Il sait choisir l'heure, le moment d'une entrée de sorte qu'elle produise son plein effet.

Lheureux rend à Emma sa première visite juste avant l'arrivée de Léon, un soir, et le refus qu'elle oppose à ses offres de services la raffermit dans sa résolution de ne montrer au jeune homme que froideur et vertu. Par réaction, quand le départ de Léon lui révèle l'étendue de son sacri-

fice, elle relance le marchand pour lui commander une belle écharpe, un prie-dieu gothique, et cent colifichets, estimant qu'une femme si honnête peut bien se passer quelques fantaisies. D'ailleurs Lheureux a semé le grain: *Ce n'est pas l'argent qui m'inquiète.*

La série des achats commence: aux achats succéderont les billets à l'ordre. S'ils sont assez nombreux pour qu'on risque de s'y perdre, Lheureux en garde le compte et Flaubert aussi, les yeux rivés sur le calendrier, et, fatidiquement, à leur date d'échéance, Lheureux frappe à la porte de Mme Bovary: son rôle est sous-terrain; c'est lui qui mine, qui sape l'action, et il fallait à tout prix que ses visites soient dosées, calculées. Flaubert n'y a pas manqué. Il apporte le même art et le même à propos pour les différents séjours que fait la mère de Charles chez le jeune ménage: après les noces, au moment du baptême, après une lettre de Charles, enfin pour pleurer en famille la mort de ce mari impossible et bien-aimé.

J'ai toujours goûté l'admirable façon dont Flaubert nous annonce sa présence au chapitre XI. La conduite d'Emma qui pousse l'audace jusqu'à s'affirmer en public cigarette aux lèvres, scandalise les braves femmes de Yonville. Flaubert ajoute: *. . . et madame Bovary mère, qui après une épouvantable scène avec son mari était venue se réfugier chez son fils ne fut pas la bourgeoise la moins scandalisée.*

Et pour expliquer un départ hâté: *Alors, madame Bovary s'effraya pour le bonheur de son fils et craignant que son époux à la longue n'eût une influence immorale sur les idées de la jeune femme, elle se hâta de presser le départ. Peut-être avait-elle des inquiétudes plus sérieuses. Monsieur Bovary était homme à ne rien respecter.*

*b)* Toutefois on relève çà et là une erreur, une omission dont l'insignifiance n'altère point la substance du récit, mais ne laisse pas de soulever une interrogation.

Emma communie mais ne se confesse pas. Or on ne peut accomplir l'un sans l'autre.

Flaubert sous-entend-il qu'Emma s'est confessée au moment de sa maladie? Dans ce cas, ou bien elle cache ou bien elle avoue sa faute. Le mensonge est improbable attendu

qu'elle croit mourir, qu'au confessionnal on incline à inventer plutôt qu'à retrancher, qu'enfin le prêtre est pour Emma le seul, l'idéal confident dont le secret participe de la tombe; si donc elle mentait ce serait pour un motif que l'auteur a le devoir d'exposer.

Autre erreur de détail qui n'est pas sans saveur: Madame Bovary, dans un accès de vertu maternelle, veut que sa fille apprenne à lire. Flaubert ajoute qu'elle y dépense des trésors de patience: il en faut, car Berthe a deux ans et demi.

Brisons-là; par un mouvement étudié de recul, mais sans hâte, essayons de parfaire notre perspective.

Une remarque s'impose. Flaubert pèche rarement contre la vérité idéale, mais lorsqu'il le fait on en perçoit la raison: il a trahi l'exactitude. Or si l'illusion du réel manque de s'effondrer dès que flanche l'exactitude matérielle, c'est que l'exactitude constitue une des bases de l'action dans *Madame Bovary*.

On retrouve cette minutie dans la préparation des effets et la révélation progressive de la figure des principaux personnages: quelques mois avant le drame, Emma Bovary apprend l'existence d'un flacon d'acide arsénieux dans le capharnaüm de Homais où Justin a fouillé par mégarde. Elle ne l'oubliera jamais. Voilà qui justifie d'une façon inattendue la critique d'un certain Duranty, porte-parole autorisé de l'école Réaliste:

«*Madame Bovary* représente l'obstination de la description. Ce roman est un de ceux qui rappellent le dessin linéaire tant il est fait au compas, avec minutie, calculé, travaillé, tout à angles droits et en définitive sec et aride... Il n'y a ni émotion, ni sentiment, ni vie dans ce roman (je m'excuse pour Monsieur Duranty) mais une grande force d'arithmétique qui a supputé et rassemblé tout ce qu'il peut y avoir de gestes, de pas ou d'accidents de terrain, dans des personnages, des événements et des pays donnés. Ce livre est une application littéraire du calcul des probabilités.»

Emma Bovary se découvre à nous facette à facette. Charles perçoit d'abord une robe de mérinos bleu; puis les doigts qui

se piquent à l'épingle, les ongles taillés en amande, une tête de Minerve, témoignage artistique, l'ennui qu'elle a de la ville, ses lèvres charnues qu'elle mordillonne, puis il la voit:

*Son cou sortait d'un col blanc rabattu . . .*

Ainsi dans la vie, l'image morale et physique des êtres que l'on rencontre s'impose-t-elle par fragments à notre conscience.

*

L'exactitude, la minutie créent l'illusion du réel. Mais il est un domaine où ces qualités ne suffisent plus: c'est celui du temps.

Flaubert n'indique pas le retour des saisons: est-ce l'été? Est-ce l'hiver? Il faut éplucher le texte pour s'y reconnaître. Flaubert s'en moque-t-il? Loin de là. Il sait d'une façon précise la saison où se déroule tel événement ou tel rêve, mais préfère laisser tout dans le vague, car une suite autre du temps l'intéresse.

La chevauchée de Charles à travers une plaine dont le ton reflète le ton morne du ciel, sur cette route bordée d'arbres sans feuilles, place au début de l'hiver la première scène du drame.

Six mois après: mort d'Héloïse Bovary.

Le printemps suivant, Charles épouse Emma: point de repère, le deuil.

Le jeune couple séjourne deux ans à Tostes: point de repère, Vaubyessard.

Un jour de mars, ils débarquent à Yonville.

Vers la fin de l'été, naissance de Berthe. La promenade avec Léon se situe donc vers la mi-septembre.

Départ de Léon six mois plus tard.

Suit un intervalle d'une quinzaine de semaines.

L'aventure avec Rodolphe dure un an et quelques lunes.

L'hiver qui suit la dérobade du châtelain voit Emma malade, passionnée de religion.

Enfin la liaison avec Léon s'achève par le suicide de la jeune femme trois jours après la mi-Carême.

De cette nuit d'hiver où Charles est tiré de son lit, jusqu'à cette nuit de Carême où un athée et un ecclésiastique veillent le cadavre d'Emma, huit années s'écoulent.

Flaubert, bien entendu, ne peut pas s'amuser à nous donner le détail de deux mille neuf cent vingt jours!

C'est ici qu'intervient l'illusion de durée.

Le temps, fonction de l'espace et du mouvement, sorte de tableau où l'homme marque à intervalles réguliers les étapes de sa progression, se distingue de la durée, réaction de notre conscience au temps. Que si l'auteur d'un roman, sensible aux heures creuses ou pleines, parvient à revivre les jours et les semaines de ses personnages, à enregistrer ce qui les pénètre, à rejeter ce qui seul les effleure, s'il parvient à reconstruire, et s'il nous restitue la conscience de cinq années mortes, il peut affirmer sans rougir qu'il a distillé l'essence même du temps.

1) D'abord il concentre et regroupe les faits. Les *jeudis* d'Emma ne forment pas l'objet de 70 récits, mais d'un seul qui en est la synthèse.

On dirait que l'artiste, après avoir observé plusieurs fois la jeune femme, noté ses gestes, pénétré ses pensées, opère un tri parmi eux à l'aide des éléments les plus marquants, et décrit la journée comme un botaniste la tulipe.

Relevons l'emploi judicieux de l'imparfait, plus brumeux que le présent.

2) Ensuite, il faut éviter à tout prix de briser, de morceler cette durée: *Emma Bovary, c'est moi* a un sens qui échappe aux esprits superficiels: c'est en elle, à travers elle que Flaubert compte les heures. Les rares jalons qu'il pose, les rares points de repère, se rapportent à la vie d'Emma. Quand Léon et Rodolphe abandonnent la jeune femme, ils quittent aussi le roman. Bien plus, quand Homais retient Léon au restaurant, traîne sur le café, disserte, le temps se mesure à travers l'absence d'Emma.

Etre esclave de sa durée n'est pas drôle, mais s'asservir à la durée d'un autre! Voilà le prix que paye Flaubert pour créer l'illusion.

3) Ainsi se réduit à une vie, à vingt jours de cette vie, la durée de *Madame Bovary*. C'est encore trop, si l'on songe que 24 heures de Monsieur Bloom étoffent deux volumes.

Aussi Flaubert emploie-t-il le langage indirect: on a beaucoup écrit à propos de ce style qui permet d'extraire la substance des dialogues, de dire d'une façon saisissante et concise le banal et le diffus. La scène de la chambre d'auberge, qui se prolonge de cinq à huit heures, ne saurait se rapporter en entier. Donc l'auteur alterne dialogues et comptes-rendus d'une plume pertinente et sagace.

4) Les fragments de dialogues dont la répartition loin d'obéir au hasard, est dictée par la nécessité de placer au premier plan un incident, un coup de théâtre, représentent en quelque sorte l'intersection de la durée et du temps:

*... et Emma vivait sans inquiétudes, lorsqu'un soir, tout-à-coup:*

*— C'est mademoiselle Lempereur, n'est-ce pas, qui te donne des leçons?*

*— Oui.*

*— Eh bien! je l'ai vue tantôt ... chez Madame Liégard. Je lui ai parlé de toi: elle ne te connaît pas.*

Le moment de suspens entre la riposte presque cinglante et la détente qui suit, est un moment d'éternité.

## III

Dans *Madame Bovary*, la notion d'au-delà jette une lueur aveugle. Un instant Charles y songe et se prend d'une rage morne, forouche, désespérée.

Cette seule pensée pour l'au-delà trahit une carence métaphysique complète; et l'un des signes de cette carence, c'est qu'à aucun moment du livre, un regard ne se lève vers la voûte, le diamant bleu du ciel. Il n'y a point de *nuit d'été*, dans *Madame Bovary*, au sens où l'entend un Shakespeare. La lune est prétexte à niaiseries romantiques, le sentiment de l'infini s'est envolé des âmes.

Cependant cet ouvrage comporte un au-delà, et, chercher les sources de l'énergie créatrice, la cavalcade triste de la fatalité, enfin la main d'ombre qui sculpte, c'est, je crois, pénétrer dans la *métaphysique* de *Madame Bovary.*

*

Charles Bovary prononce au cours du roman un seul mot profond que Flaubert souligne: *C'est la faute de la fatalité!* Il le dit à Rodolphe attablé devant lui, comme pour s'excuser de ne point le haïr.

Un critique, Mr. Colling, a retenu ce mot et distingue, pour Emma, deux fatalités:

Une fatalité intérieure: cette femme est de la race maudite des rêveurs qui trahissent le rêve; en elle confluent, pour son malheur, une intense sensualité — c'est-à-dire un goût du luxe, de la jouissance superflue — et un esprit romanesque prompt à bâtir des châteaux mirifiques, à voyager dans l'espace et le temps.

Une fatalité extérieure: Charles — car cet homme lui apporte un corps chétif, une bêtise monumentale, parce qu'elle est celle de la médiocrité, parce qu'elle répond à une absence de flair, d'antennes et de tact, à une méconnaissance de la vie et des êtres, dont le ridicule nous inspire pitié.

Qui ne réalise point l'idéal du héros, du docteur martyr, décoré d'une croix d'honneur?

Charles!

Qui, loin de réagir aux efforts d'Emma pour tirer de lui une étincelle, mange, dort, caresse à des heures régulières (ô, monotonie de l'entremets!) et croit au bonheur de sa femme?

Encore Charles.

Qui, enfin, se laisse traiter comme un chien?

Toujours Charles.

Peut-on parler d'un destin véritable? Certes les signes n'en manquent pas. La monture de Charles, au moment d'entrer

dans la ferme du père Rouault, fait un écart. Le père Théodore, accourant au chevet de sa fille déjà morte, aperçoit dans un arbre trois poules noires endormies.

Tout cela relève de la coïncidence.

Mais voici qu'Emma, pour nous troubler, dans ses moments de spleen ou d'exultation, aux heures graves et critiques de sa vie, perçoit comme un chant, comme un chœur lointain. Avant le bal de Vaubyessard, comme elle se promène avec sa levrette, elle entend le murmure des hêtres dont les cimes se balancent: quelques jours plus tard, un monde nouveau s'ouvre à ses yeux.

A Tostes, ses ennuis sont bercés d'une musique tantôt dolente tantôt gaie que débite un orgue de Barbarie et la tristesse de ces valses fanées, rances comme de vieux parfums, alimente le mal d'âme d'Emma qui bientôt quittera ce lieu.

A une heure lourde de sens et de solitude, avant le départ de Léon, c'est l'angélus qui attire la jeune femme vers l'église: *Baptisé . . . baptisé . . . baptisé . . .*

Angélus et catéchisme scandent le second tournant de sa vie.

Après la chute d'Emma, le chœur lyrique des femmes adultères chante dans sa mémoire: Emma vient d'entrer dans les ordres.

Puis, c'est le bourdonnement de la tour comme une voix ensorcelante qui la convie à se tuer.

Enfin, chaque jeudi, quand la diligence qui ramène Emma atteint la côte à mi-chemin de Yonville, un refrain tinte à ses oreilles.

La voilà sur son lit de mort:

*Tout à coup* (elle entend) *sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton; et une voix s'éleve, une voix rauque, qui chante:*

*Souvent la chaleur d'un beau jour*
*Fait rêver fillette à l'amour.*

Et la chanson, ce refrain de quatre sous, c'est le dernier son qu'entend Emma.

Et que dire du rapprochement entre l'amour, la chaleur, la clarté?

Aux Bertaux, déjà, la flamme claire du foyer oppose son miroitement aux premières lueurs du soleil arrivant par les carreaux: Charles voit Emma en même temps.

Descendue au Lion d'Or, la jeune femme tend au feu un pied chaussé d'une bottine noire et qui brille.

Dans cette chaleur, dans cette lumière, passe un courant de sensualité.

Emma et Rodolphe chevauchent ensemble: *Au moment où ils entrèrent dans la forêt, le soleil parut.*

Vous souvient-il aussi dans cette chambre d'hôtel, des chenêts et des boules qui éclatent et scintillent, toujours dans les scènes d'amour...

Enfin la suprême entrevue avec le châtelain: *Il l'attira sur ses genoux et il caressait du revers de la main ses bandeaux lisses où dans la clarté du crépuscule, miroitait comme une flèche d'or un dernier rayon de soleil.*

Tels sont les signes épars d'une fatalité dans *Madame Bovary.* Sont-ce des symptômes nécessaires, l'affleurement, si l'on veut, d'une force sous-jacente?

Ont-ils la valeur d'une prémonition? L'affirmer reviendrait à poser le postulat d'un destin considéré comme entité, éliminant tout hasard et toute volonté, étranger, indifférent, aux facteurs humains.

Expliquera-t-on par la fatalité cette histoire d'adultère et de pharmacopée provinciale? Une lecture attentive nous démontre le contraire. Aux signes épars de la fatalité, on peut appliquer l'étiquette d'épiphénomène. S'ils représentent un effort de stylisation et d'orchestration, ils révèlent d'autre part que la sensibilité d'Emma aux phénomènes auditifs et visuels, s'aiguise dans ses moments de vide ou de grande plénitude intérieure.

Opposer déterminisme et fatalité, tel n'est point mon dessein. Cette opposition dont le caractère irréductible éclate aux yeux même du profane, a vu tant de sots s'y vautrer, qu'on serait tenté de l'infirmer n'était l'absence d'arguments. Voici adaptée à *Madame Bovary,* la forme qu'elle assumerait:

le fatalisme implique, exige une finalité; or la structure de *Madame Bovary*, toute l'esthétique de Flaubert, excluent la notion de finalisme moral.

L'art du romancier comme le déterminisme n'admet qu'une causalité restreinte, il ne dit pas: «Tel effet est le fruit de telle cause», mais constate à la suite d'expérience, *que tel fait chaque fois, s'accouple à tel autre, toujours dans un ordre donné.*

Nos observations sur la présence de Charles aux Bertaux, les différentes rencontres, enfin la préparation des effets dans *Madame Bovary*, le confirment.

Aussi sans contester l'intelligence, le bien-fondé de la distinction établie par Mr. Colling entre les deux fatalités qui accablent Emma, je ne me contenterai pas de substituer à la fatalité extérieure le terme de détermination incidentelle, et à la fatalité intérieure celui de détermination immanente, mais représenterai sous forme de miroirs parallèles les déterminantes de la vie d'Emma.

Sur le plan financier: Emma nourrit une passion pour le luxe, moins pour éblouir les autres, que pour éblouir soi.

Veut-on mener grand train quand on n'a pas d'argent? On s'endette. Pour payer ses dettes, on vole. Et quand à force de prélèvements on a vidé la caisse, que le créancier vous saisit à la gorge, on implore le pardon du mari ou l'on se vend au plus offrant. Si ces deux voies vous répugnent, une troisième reste ouverte: le suicide.

Sur le plan sentimental: Si l'on est doué de *tempérament* et qu'on épouse Charles, ou bien on tourne à l'aigre, ou bien l'on trompe son mari. L'adultère devient une raison de vivre, encore faut-il que les illusions soient neuves, et l'amour encore frais. S'ils ne le sont pas, rien ne s'oppose au suicide.

Tel est le double écran sur quoi Emma projette le plus clair de ses rêves et dont la destruction simultanée lui révèle une misère plus terrible à ses yeux qu'un flacon d'arsenic. Et si l'on considère la complexité des motifs d'une part, le caractère accidentel, je ne dis pas du désir de mourir, mais de l'instrument de la mort, on peut admettre l'existence d'une

conception déterministe en ce sens que les choses devaient se passer ainsi dans les conditions données. Cependant un rien aurait pu détourner le cours des événements: un rien qui eût éludé, non seulement l'observation, mais les calculs les plus poussés.

Avec un peu de bonne volonté on peut déceler dans *Madame Bovary* un germe de non-déterminisme; c'est le seul sacrifice au hasard.

*

Système solaire dont le centre réel nous échappe, *Madame Bovary* a un centre virtuel: Emma. Son influence paraît s'étendre à tous les acteurs du drame. Simple erreur de perspective. Aussi quand ce centre est annihilé, Charles et Justin s'abîment-ils, alors que le pharmacien éclairé, ébloui, mais indépendant de l'astre mort, poursuit une carrière tranquille.

D'où naît l'énergie qui anime le système? Faut-il la chercher dans l'humour?

J'en doute, car si l'on réfléchit, *Madame Bovery* ne contient pas d'humour, mais un sens aigu de l'humour a stimulé sa conception et mord tel un acide quand la situation l'exige; et ce sens de l'humour, s'il est incidemment un élément animateur, ne constitue d'aucune façon l'énergie motrice de l'ouvrage.

Faut-il la chercher dans l'artiste?

Mais il n'intervient jamais dans la conduite de ses personnages, ne leur impose aucun geste, aucun désir, aucun espoir; bien plus, il semble parfois assister, impuissant, au déroulement du drame. Etranger aux personnages, étranger à l'action, Flaubert, s'il est un dieu, est le Dieu de Descartes[1]; il a donné la chiquenaude initiale: *Nous étions à l'étude quand le professeur entra,* chiquenaude imperceptible, puisque le *nous* demeure vague, ne soutient pas l'action durant plusieurs chapitres comme le *first person singular* du *Colonel Newcome*. Elan insensible donc peu d'énergie cinétique.

Les personnages sont mûs de leur propre mouvement; une

[1] Vu par Pascal.

fois mis en scène, leurs membres s'agitent, le sang circule dans leurs veines, ces êtres se mettent à rire et à parler. Ils ont vécu une vie antérieure dont Flaubert possède les fiches; ils continuent d'exister et d'agir.

La simple exposition de cette vérité nous donne la clef de l'énigme. L'élément moteur de cet ouvrage c'est la vie; pour distiller l'essence de cette énergie, il faudrait connaître l'essence de la vie.

Admirons toutefois ce miracle d'art: la chair et l'esprit qui ont passé dans l'œuvre.

*

Mais l'homme qui a donné son sang, c'est l'artiste. Quel lien le lie donc à son œuvre? Quel rôle y tient-il? Celui d'ouvrier d'un ouvrage spirituel: ouvrier anonyme comme ceux des cathédrales. Certes. Mais il est davantage: *Le village, comme d'habitude, était silencieux, et Charles, éveillé, pensait toujours à elle.*

*Rodolphe, qui, pour se distraire, avait battu le bois toute la journée, dormait tranquillement dans son château; et Léon, là-bas, dormait aussi.*

*Il y en avait un autre qui, à cette heure-là, ne dormait pas.*

«Présent, partout et visible nulle part», la formule est de Flaubert. On la prétend très belle, je la prétends très juste. Et Flaubert ajoute: «Comme Dieu».

Dieu le Père: un concept assez vague. «Je suis celui qui est», dit le buisson ardent, et le buisson ardent parle bien. Cette définition s'applique à l'artiste diffus dans son œuvre, mais qui hors d'elle existe.

Flaubert, divinité qui sait et entend tout sans coller le pavillon de son oreille ou la rétine de son œil au trou de la serrure ni s'égarer en conjectures, suppositions et hypothèses, Flaubert, en vérité, ne possède ni ne s'arroge les attributs d'un dieu vengeur, d'un dieu de miséricorde dispensateur de grâce. L'artiste dédaigne le miracle: ce n'est pas lui qui jettera sur le chemin d'Emma une bourse gonflée de louis d'or,

qui punira Homais d'avoir calomnié l'aveugle ou installera Berthe orpheline au sein d'une famille affectueuse. Dieu l'eût-il fait? C'est à voir.

Ainsi les personnages de *Madame Bovary,* sans querelles profondes de croyance ou de dogme, sans crainte métaphysique ni grâce efficace, semblent vivre victimes d'un Dieu impersonnel qui les domine parce qu'Il domine leur temps, parce qu'Il a pu atteindre à ce point d'universalité où seul peut siéger le Créateur. Mais ce Dieu impersonnel et souvent impassible se dépouille parfois — est-ce par inadvertance? — de sa *Tarnkappe* et laisse entrevoir l'ombre d'un moraliste.

En voici quelques exemples:

Dans la scène qui oppose Rodolphe à Emma: *Une demande pécunière, de toutes les bourrasques qui tombent sur l'amour étant la plus froide et la plus déracinante.*

Pour définir l'état d'âme de Léon: *Cette lâcheté des poltrons que rien n'arrête!*

La qualité de cette âme: *Chaque notaire porte en soi les débris d'un poète.*

Emma après le tour en fiacre éprouve: *Cette lâche docilité qui est pour bien des femmes tout à la fois le châtiment et la rançon de l'adultère.*

On pourrait allonger la liste de ces jugements de valeur étonnants sous la plume d'un artiste impersonnel: le dieu sort parfois de son indifférence, il devient maître d'école à ses moments perdus: description des Sarrasins; et parfois philosophe: *Il y a toujours après la mort de quelqu'un, comme une stupéfaction qui se dégage tant il est difficile de comprendre cette survenue du néant, et de se résigner à croire.*

On dirait qu'il s'attendrit: *Un enfant pleurait agenouillé, et sa poitrine brisée par les sanglots, haletait dans l'ombre, sous la pression d'un regret immense, plus doux que la lune et plus insondable que la nuit.* Aussitôt il se reprend: Lestiboudois surprend l'enfant et sait *alors à quoi s'en tenir sur le malfaiteur qui lui dérobait ses pommes de terre!*

Mais voici que Dieu éclaire d'une étrange sympathie la figure d'un de ses sujets, le docteur Larivière: *Son regard plus*

*tranchant que ses bistouris vous descendait droit dans l'âme et désarticulait tout mensonge à travers les allégations et les pudeurs.*

Coupable complaisance? Elan irrésistible? Que sais-je! Et cette scène du cimetière où l'artiste descend dans Charles pour écouter le bruit de la motte qui s'écrase sur la bière, debout devant la fosse béante, comme celle de Caroline?

La réaction: *On l'emmena; et il ne tarda pas à s'apaiser, éprouvant peut-être, comme tous les autres, la vague satisfaction d'en avoir fini.*

Si Dieu le Père y abandonne quelques plumes, l'artiste n'en sort pas amoindri.

A l'auteur anonyme de l'article sur *Madame Bovary* dans le dictionnaire universel du XIX siècle, qui déclare avec candeur: «J'aime que l'âme de l'artiste se reflète dans son œuvre», je riposte:

«Sur *Madame Bovary* règne un Dieu créateur dont les plus belles apparitions sont humaines.»

# CHRONIK

## KARL KRAUS ALS STILKRITIKER

Unter allen deutschen Dichtern und Kritikern der neueren Literatur dürfte keiner den Bestrebungen dieser Zeitschrift, soweit sie ihr Ziel erreichen, näher stehen als Karl Kraus, der Herausgeber und fast alleinige Verfasser der *Fackel,* die das deutsche Wortgewissen der ersten dreissig Jahre unseres Jahrhunderts genannt werden muss. Nicht vom Dichter Karl Kraus sei hier diesmal die Rede, sondern von dem Sprachkritiker, wie er sich darstellt in einer Auswahl seiner Aphorismen und Aufsätze zur Sprache, die teils von ihm selber veröffentlicht, teils wenigstens noch von ihm selber besorgt erst nach seinem Tod herausgekommen sind.[1] Es wird um so mehr die Aufgabe unserer Chronik sein, Karl Kraus selber soviel als möglich zu Wort kommen zu lassen, als diese Bände, wie die meisten übrigen Werke dieses Autors, vergriffen sind. Darüber hinaus aber drängt sich eine solche Darstellung schon deshalb auf, als ein Mensch, der in das Denken von Karl Kraus eingedrungen ist, nicht so leicht Lust haben dürfte, Gewicht und Prägung der Kraus'schen Gedanken durch eigene ersetzen zu wollen.

Als Motto hat Kraus seinen Sprachessays das Wort Goethes vorangestellt: «Ein jeder, weil er spricht, glaubt auch über die Sprache sprechen zu können». Kraus spitzt diese Aussage noch zu: «Warum ist das Publikum so frech gegen die Literatur? Weil es die Sprache beherrscht. Die Leute würden sich ganz ebenso gegen die andern Künste vorwagen, wenn es ein Verständigungsmittel wäre, sich anzusingen, sich mit Farbe zu beschmieren oder mit Gips zu bewerfen. Das Unglück ist eben, dass die Wortkunst aus einem Material arbeitet, das der Bagage täglich durch die Finger geht. Darum ist der Literatur nicht zu helfen. Je weiter sie sich von der Verständlichkeit entfernt, desto zudringlicher reklamiert das Publikum sein Material. Das beste wäre noch, die Literatur so lange vor dem Publikum zu verheimlichen, bis ein Gesetz zustandekommt, welches den Leuten die Umgangssprache verbietet

[1] Karl Kraus, *Die Sprache,* hsg. von Philipp Berger, Wien 1937, Verlag *Die Fackel* (Zit. mit blosser Seitenz.) — *Sprüche und Widersprüche,* Albert Langen, München 1909 (Zit. SW plus Seitenz.). — *Pro domo et mundo,* Albert Langen, München 1912 (Zit. DM plus Seitenz.).

und ihnen nur erlaubt, sich in dringenden Fällen einer Zeichensprache zu bedienen. Aber ehe dieses Gesetz zustande kommt, dürften sie wohl gelernt haben, die Arie ‚Wie geht das Geschäft?' mit einem Stilleben zu beantworten.» (DM 78) Dabei wäre es «dem Menschen geholfen, könnte man ihm ... das Ohr für die eigene Sprache öffnen und ihn wieder die Bedeutungen erleben lassen, die er ohne es zu wissen täglich zum Munde führt. Ihn die Verlebendigung der Redensarten lehren, die Auffrischung der Floskeln des täglichen Umgangs, die Agnoszierung des Nichtssagenden, das einmal etwas gesagt hat. Wer weiss, ob nicht der blinde Entschluss, künftig nur mehr dazu Zeit zu haben, wozu man keine Zeit hat, und alles was bisher für nützlich und notwendig galt, zu versäumen, ob nicht die Zukehrung zu den geistigen Rohstoffen ihm die Sorge für die wirtschaftlichen ersparte. Je näher dem Ursprung, desto weiter vom Krieg. Wenn die Menschheit keine Phrasen hätte, brauchte sie keine Waffen. Man muss damit anfangen, sich sprechen zu hören, darüber nachdenken, und alles Verlorene wird sich finden. Was das Lesen betrifft, so ist es zunächst gar nicht notwendig, sich von den Zeitungen, die uns den Weg zur Sprache wie zu aller Natur verrammeln, zu trennen. Im Gegenteil wird es nützlicher sein, sie lesend zu durchschauen, und besser, eine Zeile des Leitartikels scharf ins Auge zu fassen, als von einem Vers der Iphigenie die schöne Ansicht abzunehmen. So ist es auch förderlicher, beim Sprechen nicht vorweg auf das bessere Sprechen zu achten, sondern das was man gesprochen hat, auf die Wurzel des Gedankens zurückzuführen.» (234 f.) Zwar wird nun «der, der sprechen lernt», niemals «auch die Sprache lernen», wohl aber «sich der Erfassung der Wortgestalt nähern und damit der Sphäre, die jenseits des greifbar Nutzhaften ergiebig ist. Diese Gewähr eines moralischen Gewinns liegt in einer geistigen Disziplin, die gegenüber dem einzigen, was ungestraft verletzt werden kann, der Sprache, das höchste Mass einer Verantwortung festsetzt und wie keine andere geeignet ist, den Respekt vor jeglichem andern Lebensgut zu lehren. Wäre denn eine stärkere Sicherung im Moralischen vorstellbar als der sprachliche Zweifel?» (394) «Sprachdenkliche Zeiten» werden folgerichtig zu moralisch sauberen Zeiten werden müssen. Darum gilt es, sich auch der primitivsten Lehrarbeit nicht zu versagen, ja, es sich nicht verdriessen zu lassen, den Augiasstall des Sprachtreibens, wie es bei den Brunnenvergiftern der Sprache, nämlich den Journalisten, Feuilletonisten und Philologen herrsche, auszuräumen. Lieber freilich noch als sich in diesem Sumpf nützlich zu machen, wäre Karl Kraus Lehrer: zum Beispiel schlägt er vor, alle deutschen Lyriker sollten einmal Louise

Labé's Sonett «O beaux yeux bruns» übersetzen und sich entscheiden zwischen der Fassung Rilkes und derjenigen, die er selber geformt hat. Ein ganzes Semester einer Sprachschule möchte damit ausgefüllt werden. (164) Meist freilich geht die Lehrarbeit nicht in diese Sphären hinauf, «die Befassung mit den Ungeheuern einer irdischen Region» lässt Kraus nicht frei für die Sprachwerte höherer Sphären, und so finden wir denn Anmerkungen zur Umgangssprache, die sich mit deren scheinbar unwichtigsten Elementen befassen, vom Komma und Apostroph zu Kontraktionsformen des Artikels, vom Konjunktiv zum Zeugma. Denn immer lohnt die Sprache das Nachdenken, und vollends die deutsche Sprache, deren Vorzug es ist, «aus allen Zweifeln zu bestehen, die zwischen ihren Wörtern Raum haben» (394), muss solches Nachdenken fruchtbar machen. «Wer nichts der Sprache vergibt, vergibt nichts der Sache» (SW 159). «Der Zweifel als die grosse moralische Gabe, die der Mensch der Sprache verdanken könnte und bis heute verschmäht hat, wäre die rettende Hemmung eines Fortschritts, der mit vollkommener Sicherheit zu dem Ende einer Zivilisation führt, der er zu dienen wähnt. Und es ist, als hätte das Fatum jene Menschheit, die deutsch zu sprechen glaubt, für den Segen gedankenreichster Sprache bestraft mit dem Fluch, ausserhalb ihrer zu leben; zu denken, nachdem sie sie gesprochen, zu handeln, ehe sie sie befragt hat.» (394) So ist denn nichts dem Ästhetentum ferner als solche Sprachbefassung. «Geistig beschäftigt sein — mehr durch die Sprache gewährt als von allen Wissenschaften, die sich ihrer bedienen — ist jene Erschwerung des Lebens, die andere Lasten erleichtert. Lohnend durch das Nichtzuendekommen an einer Unendlichkeit, die jeder hat und zu der keinem der Zugang verwehrt ist.» (395)

Aber nicht Kraus, der Zensor des Zeitungs- und Amtsdeutsch, interessiert uns in unserer besonderen Fragestellung vornehmlich, obschon seine Arbeit in den Slums der Sprachlandschaft von verpflichtender und beschämender Beispielhaftigkeit ist — sondern hier soll vor allem von Kraus als dem Deuter und Reiniger des dichterischen Wortes gesprochen werden.

Wenn Kraus auch «in der zugänglichsten Region» der deutschen Sprache «wie eine Ahnung des höchsten Gipfels, den sie erreicht hat: Pandora» (395) findet, so stellt er doch einen absoluten Gegensatz zwischen Sprechen und Sprache, zwischen Sprache als Mitteilung und als Gestaltung, zwischen gebrauchtem und erlebtem Wort auf. «Wie viele Welten, die das Wort umfasst, haben nicht zwischen der Auskultation eines Verses und der Perkussion eines Sprachgebrauches Raum!» (393) «Die äussere Verständigung

ist das Hindernis, das die Sprache zu überwinden hat» (301), heisst es nun in diesem Zusammenhang. Und «Stil kann man getrost als das definieren, was der Leser nicht versteht». (290 f.) Der wahre Kenner, als den sich Kraus mit sachlichem Stolz bekennt, beurteile Sprachkraft und Echtbürtigkeit eines Verses jenseits der Erfassung des Sinns und denke diesen sich im Verlauf der Erkenntnis geflissentlich weg. (363) Man müsse der Kunst dankbar sein, dass sie einen den Gegenstand verkennen lehre. (290) Würde man einen Satz so oft lesen als er erlebt wurde, so würde man den Gegenstand nicht mehr sehen, den man beim einmaligen Lesen eben noch erkenne (290). «Dass Stil nicht der Ausdruck dessen ist, was einer meint, sondern die Gestaltung dessen, was einer denkt und was er infolgedessen sieht und hört; dass Sprache nicht bloss das, was sprechbar ist, in sich begreift, sondern dass in ihr auch alles was nicht gesprochen wird, erlebbar ist; dass es in ihr auf das Wort so sehr ankommt, dass noch wichtiger als das Wort das ist, was zwischen den Worten ist; dass dem, der im Wort denkt wie ein anderer in der Farbe und wieder ein anderer im Ton, es nicht nur die Welt aufmacht, sondern sie auch wechseln lässt, wenn jenes da steht oder dort; dass nicht immer nur eine Mehlspeise, sondern manchmal auch ein Gedicht ein solches sein kann, ja sogar eine Prosazeile, und dass weit hinter dem Begreifen des Sinns eine Letter ein Gedanke sein könnte: solcherlei geht dem Leser so wenig ein, dass er vor dem klarsten Abbild jenes Erlebnisses, in dem nur die Verbindung von Sprachlichem und Stofflichem ein Rätsel bleibt, strauchelt und den Satz, der alles was in ihm enthalten ist, sich selbst verdankt und sich darum von selbst versteht, missversteht.» (291)

Wir hören: Kraus spricht vom Satz, den er als absolute Form dem Vers durchaus gleichstellt. «Die Symbolkraft der gewachsenen Worte» beweise «sich ebenso dort, wo sie eine Realität, wie dort wo sie einen gedanklichen Vorgang» bezeichne: «alles ist so erst im Wort erlebt, als ob es vorher und ausserhalb nicht gedacht werden könnte, und glaubte man auch, dieser Gestalt hinterdrein eine Meinung abzugewinnen wie jener einen Bericht. Worte, die schon allen möglichen Verrichtungen und Beziehungen gedient haben, sind so gesetzt, dass sie das Ineinander ergeben, in welchem Ding und Klang, Idee und Bild nicht ohne einander und nicht vor einander da sein konnten». (300) «Dieselbe Naturgesetzlichkeit» vermittle «in jeder Region der Sprache, vom Psalm bis zum Lokalbericht, den Sinn dem Sinn». «Kein anderes Element durchdringt die Norm, nach der eine Partikel das logische Ganze umschliesst, und das Geheimnis, wie um eines noch Geringeren wil-

len ein Vers blüht oder welkt.» (393) So gilt es «den Mut zu haben, zu jenen Sorgen kleinsten Formats zu stehen, auf die diese ganze missratene Zeitungswelt mit Verachtung herabsieht, weil sie ihnen nicht gewachsen ist». (106) In «diesen Titanenkämpfen mit Beistrichen» (DM 164), «diesem Turnier mit Silbenstechen und mit Haarespalten befangen — keinen stolzeren Sieg, keinen grösseren Gewinn kann es geben als in solchem» (335) — will denn Kraus nicht «Schriftsteller», sondern «Satzbauer» sein. (49) «Meinungen, Richtungen, Weltanschauungen — es kommt doch zuerst und zuletzt auf nichts anderes an als auf den Satz. Die ihn nicht können, fangen beim Lebensinhalt an, welchen sie infolgedessen nicht haben und welcher da ist, wenn der Satz gelingt. Es wird kaum je einen Autor gegeben haben, dem Stofflicheres, Wirklicheres, Zeitlicheres abgenommen werden konnte als dem, der meine Schriften geschrieben hat, und doch habe ich mich mein Lebtag um nichts anderes als um den Satz geschoren, darauf vertrauend, dass ihm schon das Wahre über die Menschheit, über ihre Kriege und Revolutionen, über ihre Christen und Juden, einfallen wird.» (289)

Liegt in dieser höchsten Forderung an das geringste Sprachelement eine unübertreffliche Probität, wie wir sie im romanischen Sprachgebiet wohl häufiger antreffen, so bedingt solche Haltung, wenigstens in der Exklusivität Krausens, auch eine gewisse Verengerung des Sprachraums. Kraus spricht wirklich immer «nur» von Satz und Vers. Grösseren Gebilden wie vorzüglich dem Roman und sogar der Novelle steht er ablehnend gegenüber als «einer Kunstform, die, wie keine andere, der Sprachschöpfung entraten kann (um alles andern willen was nichts mit der Sprache zu schaffen hat, wie Bericht und Psychologie) und in deren unkontrollierbarer Weite die wirkende Persönlichkeit zugunsten der Wirkung abdankt. Es scheint mir überhaupt keine andere Wortkunst zu geben, als die des Satzes, während der Roman nicht beim Satz, sondern beim Stoff beginnt». (214) Aus solcher Einstellung heraus passiert es dann Kraus, den Erzähler Kleist neben Heinrich Mann zu nennen oder (in der *Fackel*) wohl den satirischen Lyriker Keller, nicht aber den Schöpfer des *Grünen Heinrich* zu erwähnen. Wenn wir uns zwar mit Kraus einig fühlen darin, dass es keine andere Wortkunst als die des Satzes gebe, so glauben wir doch, dass ein Triumph des Satzes darin besteht, sich einzureihen in eine makellose Kette, deren jedes Glied das Ganze meint und doch noch nicht ist. Die grössten Romane der Literatur sind zwar aus einem einzigen ihrer Sätze zu deuten, die letzte Kraft dieses Satzes erweist sich aber diesmal nicht in der Kraft, allein stehen

zu können, sondern in der, ohne Verminderung sich tausendfältig auszusäen und eine ganze Welt nach seinem Gesetz durchzuformen.[1]

Doch fruchtbarer als Kraus zu widerlegen, ist es, ihm auf sein eigenstes Gebiet zu folgen. Welche Bedeutung er der kleinsten Einzelheit beimisst, mag uns der Aufsatz *Schicksal der Silbe* (323 ff.) als Beispiel erhellen. Er ist hervorgegangen aus einer Polemik mit Lesern der *Fackel*, die Krausens Vers «... Und die Haut des Tiers, / Auf dem sie sitzt, ist ganz rosinfarben» beanstandet hatten, wobei ein Leser den Vers für die jambische Normalität hatte retten wollen, indem er eine Dehnung von «in» über zwei Silben vorgeschlagen hatte. Es geht um die Frage, ob «farben» aus zwei unbetonten Silben bestehend den Vers beenden dürfe. Zuerst wendet sich Kraus gegen jene Leser, die den deutschen Blankvers nur als «Blitzblankvers» gelten lassen möchten und stellt anhand zahlreicher klassischer Beispiele das Gesetz auf, dass im sogenannten fünffüssigen Jambus, und nur in diesem, «die Andeutung seines Charakters genüge, ja, dass oft die Abweichung der Kraft des Verses zugute komme». (326) Kraus untersucht dann das Schicksal der Stammsilben in Zusammensetzungen. Die Tonwertigkeit hänge nur davon ab, wieviel von den um ein Wort gelagerten Vorstellungen in den Gedanken eingehe. In «Schriftsteller» sei die erste Silbe herrschend, in «Schriftsetzer» die zweite (die ja schon allein stehen kann). Im Vers dürfte also «Schriftsteller» daktylisch behandelt werden, nicht aber «Schriftsetzer». Besonders eindringlich sind Krausens Anmerkungen über die Suffixe «voll» und «los». «In «kraftvoll» hat «voll» nicht mehr die Kraft, die der ersten Silbe zukommt. Wie anders in «drangvoll», wenngleich sich diese gedrängte Fülle bei weitem nicht mit jener vergleichen lässt, die «los» in «kraftlos» bewahrt, während es wieder in «rastlos» mehr an die führende Silbe verliert. Man beachte die Wertverschiebung, die zwischen «wertvoll» und «wertlos» vor sich geht. Hier wie in «kraftvoll» ist der Positivbegriff nur eine Fortsetzung der Kraft, in «kraftlos» muss sich der Negativbegriff gegen sie durchsetzen. Er ist deshalb so wenig «tonlos» wie in diesem selbst.» (339) In «blutgierig» sei «so viel von Blut und so wenig von Gier mehr vorhanden», dass Goethe in der *Iphigenie* ohne weiteres nicht

[1] In ähnlichem Zusammenhang wäre Kraus auch zu widersprechen bei seiner Gleichsetzung von Humor und Witz, die ihn die grossen Humoristen der deutschen Sprache verkennen lässt, da ihm der Humor als eine Form überschauender Gelassenheit verschlossen bleibt. Die falsche Gelassenheit hat diesen Kämpfer oft blind gemacht für die echte (215).

jambusgemäss sagen könne: «Der missversteht die Himmlischen, der sie / b l u t gierig wähnt. . .» In «geldgierig» dagegen sei die Vorstellung der Gier noch stärker. «Blutdürstig» dürfte nur auf der Stammsilbe betont werden, wenn der Blutdürstige das Blut wirklich tränke. In «blutrünstig» dürfte die Stammsilbe nur dann den Ton tragen, wenn das Wort nach seiner Etymologie einen Menschen bezeichnete, an dem noch rinnendes Blut sichtbar ist, in seiner falschen, Redensart gewordenen Bedeutung aber, in der es mit «blutdürstig» verschmilzt, müsse der Begriff des Blutes durchaus vorherrschen. «Stammsilbe da und dort — wenn sie verwelkt ist, der Begriff pflanzt sich schon seinen Ton. Wo käme er hin, wenn man nicht «ungescheut» mehrsilbige Wörter setzen dürfte, um gerade jene Silbe fallen zu lassen, die etymologisch den Ton hat?» Und gleich verdichtet sich die Sprachregel Kraus zu satirischen Versen:

> « U n gescheut will ich es wagen, dies Wort dort so zu betonen
> und zu negieren den Rest, der sich die Scheu noch bewahrt.
> Wenn aber einer es scheut, weil «scheut» ihm mehr impo-
> niert hat,
> klappt's mit der metrischen Scheu, aber er ist nicht g e -
> s c h e u t.» (340)

Das alles aber ist nur die Verteidigung seiner Skandierung «ro-s i n farben». Die Farbe ginge gerade durch eine Betonung von «farben» verloren. Die Kraft des «rosin» ziehe alle Kraft aus «farben», mache es völlig tonlos. «Was in einem Vers betont und was unbetont ist, entscheidet nicht das Gewicht der Silbe als solcher, sondern das Gewicht der Anschauung, das ihr in der Zusammensetzung und vollends in der Verbindung der Worte bleibt und vom Gedanken zuerkannt wird; entscheidet Art und Fülle der Vorstellung, die mit ihr übernommen ist; entscheidet das nächste Wort so gut wie das voraufgehende und wie die Luft zwischen den Worten, wie alle Aura, die um dieses, jenes und um alle umgebenden Worte spielt: entscheidet der Gedanke.» (329 f.) Für die Wortforschung wäre beispielsweise «farbig» und «farben» dasselbe, nicht aber für die Sprache. Hiesse es «rosinfarbig», so müsste tatsächlich das «in» über zwei Silben gedehnt werden, um dem «farbig» einen Ton zu lassen. «Farben» aber sei nur Hintergrund, auf dem die Farbe als solche hervortrete, ein Hintergrund, der je nach seinem Vordergrund mehr oder weniger Eigenkraft bewahre. In «türkisfarben», «opalfarben» habe er relative Eigenkraft, in «rubinfarben», «rosinfarben» müsse er verstummen vor dem «gel-

len und grellen Brand» der Farbe. «Dem Einwand, dass eben der Vokal der Endung «in» diesen Prozess bewirke, kann nur mit der Versicherung begegnet werden, dass dies ganz richtig ist und dass die Sprache schon gewusst haben wird, warum sie diese Farben so ausklingen lässt. Ich könnte es zwar nicht beweisen, wohl aber beschwören, dass kein Wort anders aussieht als sein Inhalt klingt und dass jedes so schmeckt wie es riecht. Wenn ich meine, dass die letzten zwei Silben in dem Wort «smaragdfarben» mehr Ton und mehr Farbe behalten, weil sie weniger an die ersten abgeben müssen als in dem Wort «rosinfarben», und wenn man mir darauf antwortet, dass eben der Wirbel der Konsonanten den Tonfall hemme und dadurch «farben» selbständiger werde als dort wo es einer stärkeren Anziehung durch die vorangehende Silbe ausgesetzt ist, so möchte ich mich, ohne dabei gewesen zu sein, auf den ersten Mund berufen, der «Smaragd» gesagt hat, als das erste Auge ihn sah, und gar nicht anders konnte als ihm diese Konsonanten abzusehen, diese Farbe abzuhören. Und könnte das Kind anders, wenn ihm die Verbildung von Generationen nicht die dichterische Kraft verkümmert hätte, Anschauungen zu Lautbildern zu formen? Jedes Wort ist ursprünglich ein Gedicht und was den Vollbegriff des Dings umfasst, ist ihm nur abgelallt.» (333 f.) Um zu wissen, «warum der Purpur den Ton auf der ersten Silbe» habe, brauche man «nur den Purpur zu befragen». Aus seiner Eigentümlichkeit heraus ergebe es sich nun, dass in der Zusammensetzung mit «farben» dieses wieder aufleuchte, es habe Raum zur Entwicklung, während es alle seine Kraft abgeben müsse an Farbwörter, die auf der letzten Silbe betont seien und fast alle Kraft an einsilbige Farbwörter («goldfarben»). (334 f.)

In solchem Zusammenhang kommt Kraus auf die Frage, ob denn abgestorbenes Wortmaterial überhaupt im Gedicht Platz habe, ob eine nicht zu neuem Leben zu erweckende Worthülse nicht vom Dichter verworfen werden müsse. Darauf meint Kraus, es müsse dem Dichter auch gelingen, «das tote Wort so tot sein zu lassen, wie es die Sphäre gebiete». Und sei «die Erstorbenheit der Welt sein Erlebnis», dann habe er «keine Phrase verwendet und keine jener Redensarten, die ein Ornament des Sprachgebrauchs und ein Aussatz der Kunst sind». «Alt oder neu, tot oder lebendig, edel oder trivial, deutsch oder fremd — das Wort ist nie das, was es gilt, sondern was es im Gedicht wird, nicht wie es aussieht, sondern wo es steht.» (338) Beispiele für diese Auffassung wären gerade in den Versen von Karl Kraus in Fülle zu finden, es sei hier aber jenes angeführt, das Kraus aus *Jaakobs Traum* von Beer-Hofmann (den Kraus als Dichter sonst nicht sonderlich schätzt) deutet.

Da findet sich der Vers

«Sieh: Tief in mir — wohin Wort n i c h t mehr dringt» [1]

«Eine stärkere Stammsilbe als «Wort» ist nicht denkbar und sie ist hier doch so eingesunken, dass das «Nichtmehrhindringen» seine ganze Anschaulichkeit (im Nichthörbaren) eben von dieser Auslöschung des Wesentlichsten empfängt. Wobei es gewiss fraglich bleibt, ob die Artikellosigkeit von «Wort», diese Leibhaftigkeit des Wortes, nicht ausschliesslich zu dessen Verstärkung gereichen darf und ob überhaupt die Verneinung seiner Wirksamkeit durch die Versetzung ins Unbetonte erreichbar und möglich ist; ob das Nichthören so gestaltet sein kann, dass das Nichtgehörte auch nicht mehr gesehen wird, und ein Verlust noch fühlbar ist, wenn mit dem Wert auch dessen Anschauung verschwindet». (331 f.) Aber «wie nur der mit der Sprache «umgehen» kann, der am weitesten von ihr entfernt ist, so wird, je näher man ihr kommt, das Gefühl der Befremdung zunehmen und mit ihm der Respekt. Was zur Not mit dem Satz zu gelingen scheint, scheitert an dem Wort, und einer Silbe auf den Grund zu kommen, könnte schon den Kopf kosten, weshalb auch nicht vorausgesetzt werden soll, dass Leute, die ihn zwar nicht haben, aber behalten wollen, Zeit und Lust an solche Untersuchungen wenden». (329)

Ist also «jedes Wort ursprünglich ein Gedicht», so muss das Sprachgeschehen dort am geheimnisvollsten, dramatischsten sein, wo sich Wort mit Wort paart, im Reim. Man möchte denn auch die Ausführungen von Karl Kraus über den Reim als das Herz seiner Sprachbetrachtung bezeichnen, wie der Reim, «der Gipfel der Gedankenlandschaft» (348), das innerste Anliegen seiner Dichtung ist. So sehr steht dieses Sprachphänomen seinem Erleben zuvorderst, dass es ihm gelungen ist, die Spracherkenntnis zum Gedicht werden zu lassen. Dieses Gedicht heisst *Der Reim* [2] und lässt achtundzwanzig jambische Zweizeiler den Reim definieren und ihn zugleich in unübertrefflichen Funden belegen, auf die Kraus mit Recht selber immer wieder beispielsuchend zurückgegriffen hat. «Er ist das Ufer, wo sie landen, / sind zwei Gedanken einverstanden»: «Landen und einverstanden: aus der Wortumgebung strömt es den zwei Gedanken zu, sie ans gemeinsame Ufer treibend.... Sohin gelte als Grundsatz, dass jener Reim der dichterisch stärkste sein wird, der als Klang zugleich der Zwang ist, zwei Empfindungs- oder Vorstellungswelten zur Angleichung zu brin-

[1] S. Fischer Verlag, Berlin 1918, S. 147. [2] Ausgewählte Gedichte, Verlag Oprecht Zürich, 1939, S. 19.

gen, sei es, dass sie kraft ihrer Naturen, gleichgestimmt oder antithetisch, zu einander streben, sei es, dass sie nun erst einander so angemessen, angedichtet scheinen, als wären sie es schon zuvor und immer gewesen.» (342) [1]

Worauf es einzig ankomme, sei die «innere Disposition des Wortes zum Reim» (350) — von da aus sei auch die Frage nach der Reinheit eines Reimes zu beurteilen. Alles was nur so klinge wie ein Reim, sei abzuweisen, und fände es sich im grössten Dichtwerk. Andererseits möchte Kraus äusserlich unreine Reime, wenn der Gedanke (der nie mit dem Intellekt verwechselt wird von Kraus) sie fügt, als Reim gelten lassen. So verteidigt er denn den Reim Sprache—Sache: «man dürfte wohl nicht leugnen können, dass zwischen Sprache und Sache eine engere schöpferische Verbindung obwaltet als zwischen ‚Harz und bewahrt's' ... Und beinahe möchte ich vermuten, dass es im Kosmos überhaupt keinen ursächlicheren Zusammenhang gibt als diesen und auch keinen anderen Fall, wo gerade die leichte vokalische Unstimmigkeit den vollen Ausdruck dessen bedeutet, was als Zwist und Erdenrest einer tiefinnersten Beziehung, eines Gegeneinander und zugleich Ineinander vorhanden bleibt und einen Reim, der von Urbeginn da ist, noch im Widerstreit der Töne beglaubigt». (351) [2]

Ebenso fesselnd und aufschlussreich wie in der Verteidigung des «echten» aber «unreinen» Reims ist Kraus in der Demaskierung des «falschen», äusserlich reinen Reims. «Was reimt sich nicht alles im «Faust», was sich nicht reimt! Nicht aussen und, schlimmer, nicht innen.» (355) Etwa die Verse: «Weh dir, dass du

[1] Man beachte den Reim «Zwang—Klang». Kraus lässt keine Gelegenheit vorbeigehen, seine theoretischen Formulierungen in diesen Formulierungen selbst zu belegen, wie er andererseits in seinen polemischen Äusserungen zum Sprachtreiben die Beispiele immer so wählt, dass sie sprachliches und moralisches Gericht über den Angesprochenen sind.

[2] So geistvoll Kraus den Reim Sprache—Sache gerade mit seiner Unreinheit verteidigt, so möchten wir hier doch — am Letzten gemessen — eine Unzulänglichkeit des Deutschen sehen: vom Mass der absoluten Sprachvollendung aus müssten sich Sprache und Sache reimen, aber sie tun es eben nicht, die Sprache ist nicht auf der Höhe des «Gedankens». Wenn auch der Begriff der idealen Sprache heute — im Gegensatz zum 18. Jahrhundert — chimärisch erscheint, so kann er doch zur Erfassung der einzelnen Sprachindividualitäten als Blickpunkt im Unendlichen fruchtbar werden. So möchten wir denn etwa in den Bezirken des Einzelwortes uns ausdenken, welche Umwege Baudelaire gebraucht hätte, seine Welt in einer Sprache auszudrücken, in der «amour» den hellen, morgendlichen Klang «Liebe» hat, welche Umwege andererseits der Goethe des Mailieds an Friederike Brion, wenn ihm gerade nur jener dunkle Klang «amour» zur Verfügung gestanden hätte.

ein Enkel bist! / Vom Rechte, das mit uns geboren ist, / Von dem ist leider nie die Frage.» «Enkel» und «geboren» wären innerlich reimfähig, trügen aber nichts zum Reim bei, sondern «bist» und «ist» bildeten hier eine ganz äusserliche Übereinstimmung, indem «ist» reines Hilfsverb, «bist» aber absolut sei. Wenn man schon die «guten Dichter» mit falschen Reimtheorien drangsaliere, so dürfe man eine wesentliche Reimtheorie auch vor den besten Dichtern nicht preisgeben. (356) Dies hat Kraus gerade Goethe gegenüber am wenigsten nötig, da er den Inbegriff seiner Reimerkenntnis von der wunderbaren Geburt des Reims in dem Gespräch zwischen Faust und Helena und von seiner geistigsten Verwirklichung in der *Pandora* abgelesen hat.[1] «Der sprachliche Tiefgang der Faust-Welt wird erst zum Wunder, wenn man ehrfurchtslos genug ist, die Schichten dieser Schöpfung zu unterscheiden und manches, was sich im Himmel begibt, als mit den vorhandenen Mitteln der Erde bewerkstelligt zu erkennen.» (305) Es fehlt hier der Raum, auf Krausens tiefschürfende Kritik an den Versen aus dem Faustprolog «Verzeih, ich kann nicht hohe Worte machen . . .» einzugehen, hingegen sei seine Deutung von Mephistos Abgang angemerkt. Dessen letzte Worte klingen in dem Reim «beschäftigt-bemächtigt» aus. Mephisto gehe nirgendwohin ab, an seinem Verschwinden habe weder die Bühne noch die Sprache teil, er lasse «auf der Szene keine gute Figur, sondern einen schlechten Satz zurück». Nicht einmal mehr zu einem «ab» sei nach dem Epigramm Raum. Die Figur sei dem Dichter entglitten, und so habe denn Goethe «statt eines Schlusses Schluss gemacht». Aber eben gerade solches Versagen Goethes, wie es im *Faust I* durchaus nicht so selten sei, mache «seine Geläufigkeit, seine Beiläufigkeit aus, seine Zitierbarkeit», und um ihretwillen habe das Publikum Goethe seine grössten Verse verziehen: den Helena-Akt, *Pandora, An Schwager Kronos.* (306)[2]

Auch anderswo kommt Kraus — und diesmal mit voller Billigung — auf den Nichtreim zu sprechen. Zwar nicht in bezug auf

---

[1] Wohingegen seine sehr seltene Berücksichtigung Hölderlins von dessen eher peripherer Beziehung zum Reim herzuleiten sein dürfte. [2] Es ist wohl kein Zufall, dass K aus unter die höchsten Sprachschöpfungen Goethes wesentlich lyrische Werke und Werkteile zählt, ja solche, in denen der Reim entsteht und wieder vergeht. Die eigentlich dramatische Sprache, die eben doch auch Mitteilung ist, dürfte sich kaum durchwegs in vollwertigen Reimen ausdrücken können. Cf. dazu Valéry, *Variété III*, S. 53, der bei stärksten Übereinstimmungen mit Kraus doch wohl gerechter der dramatischen Sprache infolge ihrer Bindung an die «action» eine Mittelstellung zwischen Umgangssprache und poetischer Sprache anweist.

die typische Heinestrophe mit dem ungereimten dritten Vers, die er so charakterisiert: «Ich verbinde mit solchen Versen mehr noch als die akustische eine gymnastische Vorstellung, eine, die ich der Erfahrung verdanke, dass wenn man im Finstern eine Treppe hinuntergeht, die letzte Stufe immer erst die vorletzte ist. In der Heine-Strophe . . . glaubt man in der dritten Zeile auf festen Reim zu treten, tritt darum ins Leere und kann sich sehr leicht den Versfuss verstauchen. Wenn's gut abgeht, ist man nach der vierten Zeile angenehm überrascht». (361) Sondern er nimmt die Beispiele aus seinen eigenen Versen «mit dem Selbstbewusstsein, das kunstkritische Untersuchungen sachlich fördert (so anstössig es im sozialen Leben sein mag)» (366). So zitiert er aus dem Gedicht *Traum* die Strophe:

«Stunden gibt es, wo
mich der eigne Schritt
übereilt und nimmt
meine Seele mit.»

Dieser kurze Schritt übereile den Läufer so, dass er den aufhaltenden Reim nicht brauchen könne. Alles sei jäh, abgehackt. Durch die Vereinigung je zweier Kurzzeilen wäre dieses Tempo aufgehoben und der Vers vernichtet; denn seine Wirksamkeit bestehe darin, dass hinter ihm keine Cäsur stehe, sondern ein Abgrund, über den er hinüberjage (366 f.). Bei verweilenden Stellen dieses Gedichts zögert denn auch der zwar durchgehaltene Nichtreim in der Assonanz: «da — Tal», «vorbei — Zeit». Man spürt die Anstrengung, nicht zum Reim zu gelangen, die es diesen Dichter kostet, der gesagt hat: «Ich stelle es mir ungeheuer schwer vor, schlechte Verse zu machen.» (365)

Besondere Beachtung verdient weiter die Rolle des Widerstands, die Kraus beim Zustandekommen des Reims nachgewiesen hat. Immer ist das eine Reimwort das erobernde, das andere das nachgebende, und zwar geht die Eroberung von dem begrifflich stärker erfüllten Teil aus. In: «Er ist das Ufer, wo sie landen, / sind zwei Gedanken einverstanden» vom ersten Reimwort «landen», in «Wär' mein Tag vorbei! / Wieder umgewandt / kehrt' ich aus der Zeit / in das lichte Land!» vom zweiten Reimwort «Land». Mit dieser Unterscheidung eines erobernden von einem eroberten Begriff — Kraus sieht den Reim immer in erotischer Analogie — kommt er nun zu einer neuen Fassung der Unterscheidung von männlichen und weiblichen Reimen: der erobernde wäre der männliche, der sich also immer nur auf einen eroberten, weiblichen reimen könnte. Angesichts dieses heimlichen Kampfes, der in jedem Reim aus-

gefochten werden muss, sei eine glatte Gleichheit der Reimwörter geradezu schädlich. Der Reim verstärke sich im Masse der Verschiedenheit dessen, was dem Reim angegliedert ist. So stellt Kraus Reimreihen auf. Zum Beispiel: Gast—Sorgenlast; schwächer: Gast—Last; noch schwächer: Erdengast—Sorgenlast; am schwächsten: Morgengast—Sorgenlast. Ein Vorreim könne den Reim sogar aufheben. Bezeichnenderweise gehörten die Reime der zusammengesetzten Wörter vor allem der Witzsphäre an. Dem sogenannten reichen Reim (wo sich ein Wort mit sich selber reimt) steht Kraus natürlich vorwiegend ablehnend gegenüber. Immerhin lässt er ihn zum Ausdruck der Monotonie gelten (Bürgers *Lenore:* «Wie flogen rechts, wie flogen links . . . wie flogen links und rechts und links») und findet dann im *Faust II* den Reim

«Bändige! bändige,
Eltern zu Liebe,
Überlebendige
Heftige Triebe!»

«Im Lebendigen erscheint das, was zu bändigen, förmlich enthalten und entdeckt.» (375)

Letzte Erhöhung des Reims aber könne der eingemischte Nichtreim bewirken. Dafür zitiert Kraus die letzte Strophe aus dem *Tibetteppich* der Else Lasker-Schüler:

«Süsser Lamasohn auf Moschuspflanzenthron
Wie lange küsst dein Mund den meinen wohl
Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon.»

Der zweitletzte Vers ist einzig in dem sonst aus Zweizeilern bestehenden Gedicht. Aber sein «wohl» sei voll von Reimen, umgeistert von Reimlust sei es Mittler zu den Binnenreimen «Mund—bunt», «lange—Wange». Doch «Segen und Fluch in einem» ist es, «dass solchen Denkens, wenn es einmal begonnen, kein Ende ist, indem jedes Wort, das über die Sprache gesprochen wird, deren Unendlichkeit aufschliesst, handle es nun von einem Komma oder von einem Reim». (377 f.) «Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück.» (DM 164)

Die Beobachtungen von Karl Kraus am Reim zeigen mit besonderer Klarheit sein Verhältnis zu Regel und schöpferischer Freiheit auf. Schon in seinen grammatikalischen Ausführungen zur Umgangssprache wollte er die Regel ja immer dem Gedanken verdankt sehen, wie hier Reinheit oder Unreinheit des Reims der inneren Notwendigkeit des Zusammenklangs. Noch stärker tritt der Begriff der Freiheit in den Vordergrund, wo es sich um Über-

setzung handelt, besonders um die Übersetzung Shakespeares, der Kraus ein unerschöpflicher «Gnadenort» war. Der Streit nimmt dramatische Form an in einer Auseinandersetzung mit Gundolf (166 ff.). Da wird denn das — als Gesetz — sehr gefährliche Prinzip aufgestellt, es gelte, die «Aura des Wortes» zu übertragen (181), die äussere Lückenlosigkeit verdränge die Fülle, «während die wahre Restaurierung in der Nachbildung der Vision, des Gedankens, der Stimmungsfarbe mit den Mitteln der andern Sprache zu bestehen hätte, auf die Gefahr hin, selbst das Vorstellungsmaterial einer Wendung durch ein ganz anderes ersetzen zu müssen.» (205) Oder: «Welches Missverständnis im Geiste aller Sprachen, dass die Dichtung durch das Diktionär besser aufgehoben sei als in der Diktion des Nachdichters! Als wäre die Analogie nicht vermöge der Verschiedenheit der Sprachnaturen hundertmal stärker vorhanden in der Veränderung durch einen Schlegel als in der Angleichung durch einen Gundolf!» (168). Oder gar: «Jede Übersetzung Shakespeares durch einen Nichtdichter» ist «Unfug, während der Dichter getrost mit Schiller die Nichtkenntnis des Originals und der englischen Sprache gemeinsam haben könnte, um aus einer Übersetzung eine Dichtung zu machen.» (200) Kurz: «Die Flügel, die ein Wort bekommen hat, ihm brechen, das vermag nur ein philologisches Gewissen». (SW 183) Worauf nur zu sagen ist, dass es wenige Dichter gibt und allzu viele, die sich dafür halten, und dass in dem bösen Dilemma, ein grosses Dichtwerk aus den Händen schlichter Unzulänglichkeit (die sich sofort selbst entlarvt) oder aus denen anmassender Falschheit zu empfangen, uns die Wahl immer noch eindeutig auf das erste fiele. Sieht man allerdings, wie Kraus selber die Hexenszenen aus dem Macbeth (166 f.) oder das Sonett der Louise Labé (162) nachgedichtet hat, so begreift man seine hochgemute Verachtung jeden philologischen Kärrnertums.

In dieselbe Gedankenregion gehört auch Krausens Auffassung der Originalität: «Es gibt Vorahmer von Originalen. Wenn Zwei einen Gedanken haben, so gehört er nicht dem, der ihn früher hatte, sondern dem, der ihn besser hat.» (DM 83) So hat er sich denn oft unterstanden, selbst berühmte Texte zu «verbessern», indem er etwa beiläufige Strophen beiseite liess (Nietzsches: «Die Krähen schrei'n» auf die letzte Strophe reduziert). (386 f.) Oder er hat vom Zitat den reichsten Gebrauch gemacht. Zitieren ist in seiner *Fackel*-Polemik wie auch in seinem Drama *Die letzten Tage der Menschheit* seine unfehlbarste Waffe gewesen. Da wurde ihm Aneignung wirklich zu «Einschöpfung». Verbrechen am hohen Text sei schon deswegen nicht möglich, weil das wahre Original

nicht nachgeahmt werden könne: «Soll einer hergehn und soll einmal das Schlusswort aus der Iphigenie stehlen: ‚Lebt wohl!'» (DM 166) Hingegen zeichneten sich falsche Originale dadurch aus, dass sie in der Hand der Nachahmer noch gefälliger würden (223), und Gefälligkeit ist für Kraus das Kainszeichen der Nichtkunst.

Was aber wahr und falsch ist, darüber glaubt Kraus mit absoluter Sicherheit urteilen zu können. Er ist wirklich der Ansicht, dass sich über Geschmack nicht streiten lasse, aber andersherum. Er lässt «in geistigen Dingen keine Relativität zu» (41). Er rühmt sich, Vorurteile zu haben in sprachlichen Dingen (87). Und folgen wir ihm mit jener Anspannung, jener Selbstlosigkeit, die seine vor keiner Schwierigkeit zurückschreckenden Gedankengänge erfordern, so werden wir zugeben müssen, dass das Mass geschmacklicher Unfehlbarkeit bei Kraus ausserordentlich ist. Das erklärt sich aus seiner sprachlichen Genialität, aus seiner Hingabe, aber nicht zuletzt aus der am Anfang dieser Chronik belegten so gar nicht ästhetischen Gründung seiner Sprachbesessenheit. Sprache ist immer ein moralisches Problem. Kraus vermag «dir aus der Art, wie du mit der Sprache umgehst, zu sagen, wer du bist, und umgekehrt aus der Persönlichkeit auf den Wert des Wortes zu schliessen» (225) — wobei er in ersterem unfehlbarer war als in letzterem. Kein Wunder, dass er denn in der Betreuung der Sprache oft wahrhaft religiöse Akzente findet. Als die Weimarer Ausgabe und ihre Nachdrucke den Pandora-Vers

«Auf! rasch Vergnügte, / Schnellen Strichs»

entgegen Goethes handschriftlicher Angabe in

«Auf, rasch! Vergnügte, / schnellen Strichs

vernünftigt hatten, sprach Kraus von «Verbrechen, mit dem sich die deutsche Literaturbildung in ihrer Ohnmacht vor dem Geist noch durch Frechheit behaupte», sprach er von einer «Kulturschmach, die zehn ins Ausland verkaufte Tizians in den Schatten stelle». «Wenn Güter des Geistes den Empfänger so begnadeten, wie die zurechtgemachte Fabel wähnt, so müsste allein von solcher Wortschöpfung, müsste sich von den vier Zeilen, die Matthias Claudius ‚Der Tod' betitelt hat, von dem einen Wort ‚Lebt wohl!' in der Iphigenie eine allgemeine Ehrfurcht über den Kreis jener Menschheit verbreiten, in deren Sprache solche Wunder gewachsen sind, nicht allein zur Heiligung dieser selbst, sondern zur Andacht vor aller Naturkraft und zur Läuterung der Ehre des Lebens, zu seinem Schutz gegen alles, was es herabwürdigt, kurzum zu einer politischen und gesellschaftlichen Führung, die den Deut-

schen dauernd vor dem Gebrauch von Gasen und Zeitungen bewahrte. Es müsste mehr Stille in dem Hause sein, in dem solche Worte einmal vernommen wurden, und kein Gerassel mehr hörbar, seitdem ein Atemzug der Ewigkeit zur Sprache ward.» (56)

So endet denn dieser Bericht wie er begonnen hat, nicht im Bezirk, wo schön und hässlich unterschieden wird, sondern wo es um wahr und falsch, Andacht und Vermessenheit, Ewigkeit und Zeit geht. Und wer sich zum richtenden Diener solcher Entscheidung gemacht hat, wer gesagt hat: «Die Qual lässt mich nicht zur Wahl? Doch, ich wähle die Qual» (DM 168), dem kommt auch die Grösse und das Recht zu, von sich zu sagen: «Wenn ich die Feder in die Hand nehme, kann mir nichts geschehen. Das sollte sich das Schicksal merken.» (DM 168) Elisabeth Brock-Sulzer.

## GLOSSEN

### TORQUATO TASSO: SONETT

*Ciò, ch' io fabbrico in terra, e ciò ch' io fondo,*
*Infelice architetto appien esperto*
*Ne' propri danni, ha fondamento incerto,*
*Benche più che non par sia profondo.*

*Ma si mi piace, e mi lusinga il mondo*
*Che ben ch' io veggio a mille prove aperto,*
*Esser fallace quel, ch' ei tien più certo,*
*L'orno, e coloro, e i miei difetti ascondo.*

*E s' averrà ch' impetuosa pioggia,*
*O 'l fiume, o 'l vento porti il novo albergo,*
*Che sorge in arenoso istabil campo,*

*Dove ricovro, ahi lasso! e dove scampo?*
*Se pur a te non mi riparo, ed ergo,*
*Chi' in pietra il fondi, ond'al Signor si poggia.*

Dieses Sonett, das Tasso in den dunklen Jahren dichtete, da er als Geisteskranker im Spital St. Anna gefangen gehalten wurde, ist der Notschrei eines gebrochenen Geistes. Alle Spannungen und Brüche des Barockzeitalters kommen im architektonischen Grundbild zum Ausdruck: das Gefühl der Unsicherheit, das Bewusstsein der Tiefe (Benche più che non par sia profondo), das Verfallen-

sein an die Welt trotz der Einsicht in ihren trügerischen Schein, das Verdecken des eigenen Abgrundes... Der erste Dreizeiler nimmt das Gleichnis vom törichten Baumeister auf und leitet in einem zusammenfassenden Situationsbild (Che sorge in arenoso istabil campo) über zum verzweifelten Gebet. Auf den Hilferuf (Dove ricovro, ahi lasso!) folgt die Zuwendung zu Gott (Se pur a te non mi riparo . . .). Mit einem kühnen Ruck lenkt der Dichter wieder über zum Baulichen (ed ergo). Der kluge Baumeister, der sein Haus auf den Felsen gründet, taucht als Sehnsuchtsbild auf. Aber nun kommt der eigentliche Bruch: von der zweiten Person (fondi) gleitet der Dichter ab in die dritte (ond'al Signor si poggia). Es findet ein plötzliches Umbiegen ins Äusserliche, ins Formelhafte statt. Das Gebet wird zur frommen Floskel. Auch wenn das Sonett an den Beichtvater gerichtet wäre, so wäre der Bruch zwar weniger hart, aber die ganze Gespaltenheit der barocken Religiosität bliebe doch bestehen. Das architektonisch-ornamentale Gerüst vermag die innere Unsicherheit nicht zu verdecken.

T. S.

PAUL VALÉRY: LES PAS (Poésies S. 129)

*Ne hâte pas cet acte tendre,*
*Douceur d'être et de n'être pas,*
*Car j'ai vécu de vous attendre,*
*Et mon cœur n'était que vos pas.*

Der Reim der Negation «pas» mit ihrem Stammsubstantiv «pas» = «Schritt» ist ebenso häufig wie ausdruckslos in der romantischen Lyrik. Lamartine, Hugo, Vigny verwenden ihn ganz offenbar ohne jede Hemmung, doch auch ohne ihm besondere Wirkung abzuverlangen. Musset formt ihn selten, Verlaine selten und mit Vorsicht. Bei Gérard de Nerval, in den «Fleurs du Mal», bei Rimbaud und Mallarmé fehlt er, wie er denn ebenso bezeichnenderweise nicht anzutreffen ist in Thierry Maulnier's «Introduction à la Poésie française», die in ihrer Auswahl ja so ganz auf die poetische Dichte des Einzelverses abstellt. Nun aber finden wir diese Reimverbindung viermal bei Valéry, nicht mehr freilich als romantisches Laisser aller, sondern eingesetzt in ihren wahren dichterischen Sinn.

Worin liegt dieser Sinn, worin Gefahr und Schwierigkeit dieses Reims? Das «pas» der Verneinung ist reines Füllwort geworden, hat seine sinnliche Substanz verloren. Es mit seinem sinnlichen Ursprung konfrontieren — und gar noch im Reim, der gefähr-

lichsten Wortbegegnung — heisst es auf die schwerst mögliche Probe stellen. Das muss ein Dichter wissen. Valéry tut es:

De ton front voyageur les vents ne veulent pas;
La terre tendre et sombre,
O Platane, jamais ne laissera d'un pas
S'émerveiller ton ombre! (Au Platane, III)

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Etes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!
(Le Cimetière marin, XIX)

Viens sans venir! Forme des pas
Vaguement comme lourds de roses ...
Danse, cher corps... Ne pense pas!
(Ebauche d'un Serpent, XXVI)

In diesen Beispielen darf der Reim die Negation zurückbilden, sie erhält ihren alten körperlichen Sinn wieder, und das um so schöner, je geisterhafter er durchklingt: «Ne pense pas» als Abschluss dieser drei Verse, die den festen Sinn des Begriffs «Schritt» auflösen, und gesagt zu Eva im Augenblick vor ihrem Fall, heisst sie irgendwie «keinen Schritt bedenken». Diese Deutung tut der so stark etymologisch inspirierten Wortkunst Valéry's keine Gewalt an.

Das ist die eine poetische Möglichkeit dieses Reims: Reinkarnation eines formelhaft gewordenen Wortes, wobei die dadurch neu entstehende Gefahr, dass jetzt «pas» = «Schritt» sich mit sich selbst reimt, abgewendet wird, wenn die Kühnheit bewusst, gewollt, gerechtfertigt ist. Die andere poetische Erfüllung dieses Reimspiels — neben einer rein klanglich bestimmten, für die wir kein Beispiel finden konnten — besteht nicht in der Zurücknahme des abgeblassten Wortes in den sinnlichen Bereich, sondern in einem folgerichtigen Vorantreiben der angebahnten Sprachentwicklung. «Pas» in der Negation soll das reine, gerade durch seine Unsinnlichkeit schneidende Nein ausdrücken. Das tut es zwar äusserlich, nur inhaltlich gesprochen auch in den allzuvielen oberflächlichen Reimen «pas—pas» der Romantiker, aber die Negation wirkt hier mager gegenüber ihrem Partner, da sie ihre Unsinnlichkeit nicht wettmachen kann, undichterisches Material bleibt.

Valéry aber hat in seinem Gedicht «Les Pas» die letzte Erfüllung dieser Reimverbindung gerade aus der ihr innewohnenden Spannung zwischen Konkret und Abstrakt gefunden.

Ne hâte pas cet acte tendre,
Douceur d'être et de n'être pas,
Car j'ai vécu de vous attendre,
Et mon cœur n'était que vos pas.

Durch die Entgegenstellung zum bejahten Infinitiv und durch die ungewöhnliche Wortfolge «n'être pas» statt «ne pas être» füllt sich das «pas» dicht, es ist voll auskristallisierte Negation. Nun aber steht es im geheimnisreichsten Vers des Gedichts, der, nicht fest bezogen, über den ihn umgebenden Versen schwebt. Ist er Apposition und somit Erklärung des «acte tendre», des Kusses? Oder Erklärung, warum die Geliebte nicht eilen, ihre Schritte in der Schwebe lassen soll? Das Leitmotiv des Gedichtes, der Schritt, umspielt unfassbar auch hier noch die Negation, doch nicht um sie zurückzufordern an ihren Ursprung, sondern gerade um ihr neues Wesen zu erhärten. So rein, so substanzlos im geistigen Sinn ist sie hier geworden, dass sie, ohne davon angefressen zu werden, zurücktauchen darf in ihr endgültig verlorenes Element. Anfang und Ende eines Wortweges, Sein und Sinn eines Wortes finden sich im gleichschwebenden Reim. EBS.

PAUL VALÉRY: LA JEUNE PARQUE (Poésies S. 103)

*Dors toujours! Descends, dors toujours! Descends, dors, dors.*

Diese Worte stehen für die Schicksalswende der jungen Parze, sie besiegeln ihre bedingungslose Hingabe an das Unbewusste, ihre Heimkehr zu «Ursprung und dunkler Unschuld». Schlusspunkt der gedanklichen Entwicklung ist dieser Vers aber auch ein solcher in formaler Hinsicht. Nur der mechanischen Nachzählung wird er noch als Alexandriner unter seinesgleichen erscheinen. Denn ausschliesslich aus betonten Silben geformt und aus Wörtern mit dentalem Anfang verlangsamt er sich bis zur Aufhebung jeder Bewegung und jeden rhythmischen Taktes. Die durchgängig starke Betonung der Silben und ihre allitterale Bindung hat die unerwartete Folge, dass sie sich gegenseitig entwerten, dass aber andererseits (im Gegensatz zu einem aus unbetonten Wörtern geformten Vers) die Pausen erhöhte Bedeutung bekommen. So liegt denn das Spannungsmoment des Verses in seinen Caesuren: regelmässig einhaltend nach der dritten Silbe, vergisst er sich zusehends,

zögert nach der fünften Silbe, hält dann zur Hauptcaesur ein nach der achten, um nun vollends nach jedem Wort zu veratmen. So wird er restloses Abbild seiner wörtlichen Bedeutung. Das Schweigen übermannt ihn gleich der Parze und lässt sich zählen an diesen tropfengleich fallenden Silben. EBS.

SCHILLER: BRAUT VON MESSINA IV, 1

Ich will dir's jetzo gern gestehn, Diego,
Dass ich mit Sorge diesem Augenblick,
Der aufgeschlossnen Blume des Gefühls
Mit banger Furcht entgegensah. Die Liebe
Wird leicht zur Wut in heftigen Naturen.

GOETHE: IPHIGENIE IV, 1

Vernehm' ich dich, so wendet sich, o Teurer,
Wie sich die Blume nach der Sonne wendet,
Die Seele, von dem Strahle deiner Worte
Getroffen, sich dem süssen Troste nach.
Wie köstlich ist des gegenwärt'gen Freundes
Gewisse Rede, deren Himmelskraft
Ein Einsamer entbehrt und still versinkt.
Denn langsam reift, verschlossen in dem Busen
Gedank' ihm und Entschluss; die Gegenwart
Des Liebenden entwickelte sie leicht.

Beidemale erscheint die notwendigste Gattung der Metapher: Ein sittlicher Begriff oder Vorgang ist ausgedrückt durch ein sinnliches Symbol; bei Schiller: Liebe — Blume, bei Goethe: Trost und Seele — Sonne und Blume.

Bei der Lektüre des Schillerschen Textes muss sich der Leser davor hüten, beim Symbol länger zu verweilen, sonst gerät die Vorstellung der Blume in einen peinlichen Gegensatz zum nachfolgenden «Wut». Das Symbolisierte entläuft in seiner Durchführung dem Bereiche des Symbols, und die lose, momentane Verbindung beider zerreisst sofort. Der Gegensatz wird noch empfindlicher, wenn wir uns das Symbol in selbständiger Entwicklung vorstellen: Das sanfte Verwelken der Blume und die reifende Frucht, beide sind mit der Wandlung des Gefühls zur «Wut» völlig unvereinbar und machen das Symbol als solches untauglich. Das Sittliche ist also die bewegende Kraft; das wesentlich

verschiedene Sinnliche hat nur insofern und so lange Daseinsberechtigung, als es dem Sittlichen zum Ausdruck verhilft, ihm *dient.* Jedes Eigenleben des Sinnlichen entfremdet dieses seiner Bestimmung.

Bei Goethe fällt zunächst die grössere Zahl der Bezüge zwischen Symbol und Dargestelltem auf: Schönheit, Zartheit, Verletzlichkeit, süsses Innere, unbewusstes Sichwenden nach dem Wärmenden, Lichten und ursprünglich Kräftigen, Aufblühen unter seiner belebenden Wirkung, alle diese können zugleich als sittliche Eigenschaften der Frauenseele und als sinnliche der Blume gedeutet werden. Das Symbol und das Symbolisierte decken sich so vollkommen wie möglich. Was solchermassen fest vereint ist, kann durch die weitere Entwicklung nicht sogleich gelöst werden. Zwar verlässt die fünfte Zeile: «Wie köstlich ist des gegenwärt'gen Freundes Gewisse Rede» das Blumen- und Sonnenbild; aber dieses dringt sogleich wieder durch mit «Himmelskraft», «still versinkt», «reift». Zum Verständnis des Folgenden müssen wir uns bewusst machen, dass nach der Schilderung des Trostes die Antithese, das Bild des Trostlosen, bei aller Schönheit für den Mitteilungsgehalt nicht mehr notwendig ist. Wenn anders die Antithese erscheinen soll, erwarten wir sie immerhin zunächst so: «Der Einsame aber, der ihre Himmelskraft entbehrt, versinkt still; denn Gedanke und Entschluss reifen ihm langsam.» Der Unterschied des Vorliegenden gegenüber dem Erwarteten liegt darin, dass in beiden Sätzen das Symbol — entgegen dem Normalschema des Prosasatzes: Subjekt-Verb-Objekt — vor dem Symboliserten die Priorität hat: «Himmelskraft» vor «Einsamer», «reift» vor «Gedank'» und «Entschluss». Erinnern wir uns jetzt, dass das Symbolisierte (die Schilderung des Trostlosen) nicht unbedingt notwendig ist, so scheint es, als ob die Weiterentwicklung des Symbolisierten aus dem Wachsen des Symbols heraus entstanden sei. Wir finden diese Annahme bestätigt durch den Singular «reift». Ginge das Bewusstsein des Dichters von «Gedank» und «Entschluss» aus, so müsste wohl der im Vers leicht mögliche Plural stehen. Offenbar aber stammt der Anstoss zur Weiterführung aus dem Symbol; denn aus der Blume «reift» (Singular!) *eine* Frucht. Das Sinnliche also, welches mit dem Sittlichen kongruent ist, steht in seiner autonomen Entwicklung in keinem Widerspruch zum Sittlichen, sondern befruchtet es vielmehr.

E. L.

*Im Herbst 1945 erscheint:*

HANNES MAEDER

# VERSUCH ÜBER DEN ZUSAMMENHANG VON SPRACHGESCHICHTE UND GEISTESGESCHICHTE

---

Zürcher Beiträge
zur Sprach- und Stilgeschichte

Herausgegeben von
RUDOLF HOTZENKÖCHERLE
und
EMIL STAIGER

Nr. 1

*128 Seiten, broschiert Fr. 5.—*

---

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich